فنون الترك وعمائرهم

ضريح خرّم سلطان (١٥٥٨م)، استانبول، حشوات خزفية داخلية (انظر الصفحة ٢٠٦ و ٢٥٦).

مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول

فنون الترك وعمائرهم

تأليف :
اوقطاى آصلانآبا

ترجمة :
احمد محمد عيسى

IRCICA

استانبول - ١٩٨٧

فنون الترك وعمائرهم
الطبعة العربية الاولى
حقوق الطبع والنشر محفوظة
لمركز الابحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية باستانبول
IRCICA
PC-9/87-5
ISBN 92-9063-352-2

P.O.Box 24 Beşiktaş/İSTANBUL

تم تنضيد هذا الكتاب في مؤسسة (ديفيت ش. م) و (الديم ذ. م. م.)
وطبع في مطبعة (رنكلر) باستانبول

١٩٨٧/١٤٠٧

تم طبع هذا الكتاب على نفقة
المصرف العربي التركي باستانبول،
والمركز يتقدم له بخالص شكره

أعوذ بالله من الشيطان الرجيم

بسم الله الرحمن الرحيم

المحتويات

		الصفحة
تصدير الناشر		ك
كلمة للمترجم		س
مقدمة المؤلف		ق
الفصل الاول	: اتراك ماقبل الاسلام وفنونهم	١
	الاويغوريون	٣
	فنون ماقبل الأسلام عند الترك.	٥
	الترك والأسلام	٩
الفصل الثاني	: فن القره خانيين	١٠
	— المساجد	١١
	المقابر	١٤
	الخانات	١٨
الفصل الثالث	: فن الغزنويين	٢١
	المساجد	٢١
	المقابر	٢٣
	القصور	٢٣
	الخانات	٢٨
الفصل الرابع	: بدايات الفن التركي في الهند	٣١
الفصل الخامس	: فن السلاجقة العظام	٣٢
	— المساجد	٣٢

	المنائر (المآذن)	٣٧
	العمائر الجنائزية (المقابر والاضرحة ذات القباب)	٣٨
	المدارس	٤٦
	الخانات	٤٧
الفصل السادس	: عمائر الزنكيين في سورية والعراق	٥٠
الفصل السابع	: الفن الطولوني في مصر	٥٥
الفصل الثامن	: الفن التركي المملوكي في مصر	٥٧
	المساجد	٥٨
	المدارس	٥٩
الفصل التاسع	: الفن التركي في الاناضول	٦٢
	مساجد المرحلة الاولى : الارتقية – الدانشمندية – السلطوقية – المنكوجكية	٦٣
	المساجد السلجوقية الجامعة بالاناضول	٧٨
	جوامع السلاجقة ومساجدهم الخشبية في الاناضول.	٩٠
	المدارس : الدانشمندية – المنكوجكية – الارتقية – السلجوقية	٩٥
	العمائر الجنائزية : (الدانشمندية والمنكوجكية والسلطوقية والسلجوقية)	١٠٨
	الخانات السلجوقية بالاناضول	١٢٠
	قصور واستراحات السلاجقة بالاناضول	١٣٦
الفصل العاشر	: عمارة القرن الرابع عشر، والامارات التركمانية	١٤٣
	الايلخانيون	١٤٤
	القره قيونليون	١٤٥
	الآق قيونليون	١٤٨
	الحميديون	١٥٠
	الارتنيون	١٥١
	القره مانيون	١٥٢
	الجندريون	١٥٥
	الكرميانيون	١٥٦
	الصاروخانيون	١٥٧
	الايدينيون	١٥٩
	المنتشاويون	١٦١

الفصل الحادي عشر : مدخل للعمارة العثمانية ١٦٥
اثار ازنيق (عصر اورخان بك) ١٦٦
اثار مدينة بورسه ومدن اخرى غيرها (بايزيد الاول – محمد جلبي – مراد الثاني) ١٧١
اثار ادرنه (مراد الثاني وعصره) ١٧٩
المدارس والاضرحة والخانات العثمانية المبكرة ١٨٣
الفصل الثاني عشر : منشئآت عصر محمد الفاتح ١٨٥
الفصل الثالث عشر : اثار عصر بايزيد الثاني وسليم الاول ١٨٩
الفصل الرابع عشر : سنان .. واثار سليمان القانوني وسليم الثاني ١٩٥
الفصل الخامس عشر : مساجد القرنين : السابع عشر والثامن عشر ٢٠٧
الفصل السادس عشر : مساجد العثمانيين في مرحلتهم الاخيرة ٢١٤
الفصل السابع عشر : الاضرحة العثمانية ٢١٦
الفصل الثامن عشر : القصور والاستراحات العثمانية ٢٢٤
الفصل التاسع عشر : الحمامات العثمانية ٢٣٠
الفصل العشرون : التحصينات التركية وقلاع الاناضول ٢٣٢
الفصل الحادي والعشرون : الاسبلة والششم ٢٣٥
الفصل الثاني والعشرون : النقش والحفر والنحت ٢٣٩
الفصل الثالث والعشرون : الخزف ٢٤٩
السلجوقي وماقبل العثماني ٢٤٩
البلاطات العثمانية ٢٥٤
الفخار التركي ٢٥٨
الفصل الرابع والعشرون : التحف المعدنية ٢٦٣
الفصل الخامس والعشرون : الزجاج ٢٧٠
الفصل السادس والعشرون : الابسطة السلجوقية والعثمانية ٢٧٢
الفصل السابع والعشرون : المنسوجات ٢٨٤
الفصل الثامن والعشرون : التصوير او المنمنمات التركية ٢٩١
الفصل التاسع والعشرون : الخط .. والخطاطون ٣٠٧
الفصل الثلاثون : اعمال فنية متنوعة ٣١٣
الطغراوات ٣١٣
التذهيب ٣١٤
التجليد ٣١٤
الاسلحة والدروع والخوذ والزرميات والمرايا ٣١٥

الشراعات المعدنية وتحف اليشم والعاج والمحار والصدف ٣١٦
الرسم الخزفي ٣١٧

جداول زمنية لبعض الاسرات التركية الحاكمة ٣١٩
قائمـــة المراجـــع ٣٣١
كشاف عـــام ٣٧٧
معجم الاصطلاحات الفنية ٣٨٧
قائمة الاشكال والمخططات. ٤٢٧

الخرائط

١ بعض مراكز استيطان الشعوب الاسلامية والتركية في آسيا ص ـض
٢ جمهورية تركيا. ٨٦-٨٧
٣ الامبراطورية العثمانية. ١٦٨-١٦٩

تصدير

بدأت فكرة انشاء مركز الابحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية (ارسيكا) اثناء انعقاد المؤتمر الاسلامي السابع لوزراء الخارجية في استانبول عام ١٩٧٦. ولاشك ان ما شاهده الوزراء في عاصمة الدولة العثمانية من ثراء مكتباتها بما حوته من مخطوطات نادرة عربية وتركية وفارسية وغيرها في شتى فروع العلم والمعرفة، وما جمعته متاحفها من نفائس الفنون الاسلامية، وماقيم على ارضها من روائع الآثار المعمارية هي بعض امور كانت الحافز وراء تشجيع فكرة انشاء مركز يتبع منظمة المؤتمر الاسلامي تكون مهمته اجراء البحوث والدراسات الاصيلة في مجالات التاريخ والفنون والثقافة الاسلامية ويساهم عن طريق هذه البحوث في دعم التقارب بين شعوب العالم الاسلامي وتوطيد عري الصداقة بينها بصورة فعالة.

وكان من دواعي الشرف لمركز الابحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية باستانبول وقد بدأ نشاطه في اواخر عام ١٩٧٩، ان يعمل على مدى سبعة اعوام متواصلة من الجهد الدؤوب والانتاج المتنوع في مجالات الحضارة الاسلامية العريقة، وان تتفاوت اعماله في الاهمية والشمولية. فقد اختار المركز عدة مشروعات صادق عليها مجلس ادارته مراعيا فيها فكرة توطيد اواصر الصداقة والاخوة بين الشعوب الاسلامية من خلال التعريف بجوانب الحضارة الاسلامية المختلفة، وان يقوم بتنفيذ الاهداف التي نص عليها نظامه الاساسي من خلال امكانياته المتاحة في الوقت الراهن. وكان من اوائل هذه المشروعات هذا الكتاب* الذي اقدمه للقارىء العربي. فقد كنا قد عقدنا العزم على اصدار سلسلة من الدراسات والبحوث حول فنون الشعوب الاسلامية، ورأينا ان يكون هذا الكتاب هو فاتحة هذه السلسلة لاسباب عدة، موضوعية وعملية. الاول هو حاجة القارىء العربي الماسة الى التعرف على الفنون التركية المختلفة، وصعوبة حصوله على مراجعها وندرة دارسيها في العالم العربي، كما فصّل في ذلك القول الاستاذ احمد عيسى في مقدمته. والثاني هو وجود هذا الكتاب بين ايدينا، فرأينا انه سوف يكون من اليسير نقله من الانجليزية الى العربية وعرضه على القارىء في زمن وجيز. لان الصعوبة التي نواجهها دائما هي في ندرة المترجمين من التركية الى العربية، على عكس اللغات الاخرى كالانجليزية او الفرنسية مثلا، ناهيك عن عدم استقرار الاصطلاحات في مجال الفنون. والثالث هو ان الكتاب قد حوى قدراً كبيراً من الحقائق والمعلومات عن فنون الترك وعمائرهم.

* نشره مؤلفه عام ١٩٧١ تحت عنوان Turkish Art And Architecture.

وقد اصدر المركز قبل ذلك اعمالا اخرى، غير انها لم تنل مثل حظ هذا الكتاب الذي اقدمه اليوم للقارىء العربي.

فهذا الكتاب هو اول سفر يصدر باللغة العربية ليكون مرجعا شاملا بين يدي القارىء العربي عن الفن التركي الاسلامي، ويحظى في نفس الوقت بجهود ثلاثة من الاعلام في خدماتهم وتخصصاتهم. أولهم هو الاستاذ الجليل اوقطاي اصلان آبا مؤرخ الفنون التركية الشهير واستاذ جيل متميز قضى حياته في خدمة التراث الفني التركي على وجه الخصوص والاسلامي على وجه العموم، وصدر له العديد من الكتب والدراسات بمختلف اللغات، ونظم الندوات الدولية وساهم في العديد منها، ونشأ على يديه عدد كبير من الدارسين تتلمذوا عليه استاذاً لتاريخ الفن التركي في جامعة استانبول. فقد ولد الاستاذ الدكتور اوقطاي اصلان آبا في مدينة كوتاهية عام ١٩١٤، وتخرج من كلية الآداب بجامعة استانبول عام ١٩٣٨، ثم سافر الى المانيا والنمسا وحصل على الدكتوراه في الفنون الاسلامية، ثم عين معيدا في قسم تاريخ الفنون بنفس الكلية وظل فيها حتى صار أستاذاً لكرسي تاريخ الفنون ١٩٦٠. ومنذ ذلك التاريخ وهو يقوم مع تلامذته باجراء الحفريات على الآثار الاسلامية في مدن الاناضول المختلفة، كما تميزت اعماله ودراساته بالاصالة والجدة، وتميز هو بالتواضع ودماثة الخلق. وهو رغم تقاعده من العمل الرسمي وتجاوزه السبعين من عمره، الا انه مازال نشطاً معطاءً.

والعلم الثاني الذي حظي به هذا السفر رجل عرف مع رفعة قدره وغزارة علمه بتواضعه الجم وقربه الى قلوب كل من عرفوه، وهو الاستاذ الجليل احمد عيسى رجل المكتبات والآثار بمصر، ومترجم العديد من امهات الكتب الافرنجية الى العربية، فقد قل من لايعرف ترجماته وخاصة كتاب الفنون الاسلامية لديماند وكتاب القوى البحرية والتجارية في حوض البحر المتوسط. واذكر انني حين عقدت العزم على اصدار ترجمة عربية لهذا الكتاب قصدت القاهرة عام ١٩٨١ باحثا عن مترجم ووجدت ان اصابع المتخصصين هناك تشير كلها الى الاستاذ احمد عيسى، وهو الذي حظيت بشرف لقائه قبل ذلك في اواخر الستينات عندما كنت امكث في القاهرة.

ولد الاستاذ احمد عيسي عام ١٩١٥، وحصل على ليسانس التاريخ من كلية الأداب جامعة القاهرة عام ١٩٤٠، ثم دبلوم الآثار الاسلامية العالي عام ١٩٤٣. وعين امينا لمكتبة جامعة القاهرة ثم مديرا لها ثم مديرا عاما لمكتبات جامعة القاهرة حتى ابريل عام ١٩٧٥. وقد شارك في كثير من الهيئات واللجان لانشاء المعارض والمكتبات في مصر والعالم العربي. وترأس تحرير مجلة الكتاب العربي بين اعوام ١٩٦٨ – ١٩٧٢م، ووصل استانبول عام ١٩٨٤/١٩٨٥ للمساهمة في تنظيم مكتبة المركز، ومنذ عامين وهو يساهم معنا بصورة متصلة في اعمال المركز ويرعى الكثير من نشاطاته بخبرته الواسعة وجلده الشديد على العمل. له بحوث ومقالات عن الفنون الاسلامية وترجمات عن الانجليزية.

وقد عكف الاستاذ احمد عيسى على ترجمة الكتاب من الانجليزية الى العربية، فصاغه في عبارة محكمة واسلوب قشيب، ثم كان الاتفاق بيننا بعد فراغه من الترجمة على ان نطلب من مؤلف الكتاب ان يزيد على الطبعة الانجليزية التي بين ايدينا جزءاً جديدا ففعل، ثم شاء الاستاذ المترجم ان يلحق بالكتاب ثبتا

بالمصطلحات وترجمتها وهو الخبير في ذلك، فجاءت على نحو يفيد الدارسين ونهج جديد بكل تقدير.

اما الرجل الثالث الذي قيضه الله للمساهمة في انجاز هذا العمل الفريد في بابه فهو الاستاذ فرج شلوف، مدير عام المصرف العربي التركي في استانبول، واحد الشخصيات المعروفة بايمانها الراسخ في ضرورة التقارب العربي التركي والسعي اليه في دأب واخلاص، وقد رأى ان يمتد نشاط المصرف الى المجال الثقافي وان يرعى اصدار هذا الكتاب، فلم يدخر جهدا او مالا حتى يخرج الكتاب على احسن صورة ممكنة، وكان كعهدنا به دائما في علاقاته الطيبة مع المركز سباقا الى الخير، يساهم بأياديه البيضاء في دعم بعض انشطته.

وسوف يرى القارىء ان المؤلف خصص جزءاً كبيراً من كتابه للعمارة التركية وأفاض القول فيها، بينما تحدث في الجزء الثاني عن الخزف والابسطة عند العثمانيين. وأجد نفسي الآن في حل من عرض محتويات الكتاب والقاء الضوء على بعض فصوله وأبوابه لان في ذلك تكرارا لاأرى مبرراً له، ولسوف يطلع القارىء بنفسه على ذلك ويرى فيه مايرى.

غير أنني أرى بعد اطلاعي على الكتاب وسياحتي بين صفحاته انه سوف يكون فاتحة لعهد جديد في التعريف بالفنون التركية الاسلامية وبادرة طيبة امام القارىء العربي لدراسة هذه المدرسة ووضعها بين نظيراتها من المدارس الاسلامية الاخرى.

ومن محاسن الصدف ان يوافق صدوره انعقاد الندوة الدولية الثامنة للفنون التركية لعام ١٩٨٧ في القاهرة.

وفي النهاية احب ان اوجه شكري الى الزميل الفاضل الدكتور هدايت نوح اوغلى لما بذله من جهد طيب في الاشراف على طباعة الكتاب، كما اقدم شكري الى كلٍ من السيد / حسن عالي گوك صوي الذي أعد الكتاب للطبع بالشكل الذي يطابق طبعته الانجليزية، والزميل حسين يوردُزُن الذي قام بتنضيده. ولايفوتني ان اشكر جميع العاملين في مطبعة رنكلر على مابذلوه من جهد يحمد لهم.

هذا، والله المستعان واليه قصد السبيل.

٢٧ رمضان ١٤٠٧هـ
٢٥ مايو ١٩٨٧م

اكمل الدين احسان اوغلى
مدير عام
مركز الابحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية
ورئيس قسم تاريخ العلوم
بكلية الآداب جامعة استانبول

كلمة ... للمترجم

عند ابتداء عهدي بدارسة الآثار الاسلامية، بجامعة القاهرة، في اوائل الاربعينات؛ لم يكن ضمن برامج الدراسة شيء يذكر يعرفنا على الملامح الرئيسية للفن التركي، كمدرسة لها قوامها ومقامها بين مدارس الفن الاسلامي العديدة والرئيسية. ورغم اشراف عدد كبير من اعلام علماء الآثار والتاريخ على برامج الدراسة وقت ذاك، امثال : كرزويل، وكونل، وجروهمان، ولام، وزكي حسن، وفؤاد مرابط اوغلى، وحسن ابراهيم حسن؛ الا ان الاهتمام والتركيز كان اكثر اتجاها للمدرستين المصرية والفارسية. وقد استمر هذا المنهج لسنوات طويلة، بل وتأثرت به الدول العربية، التي اهتمت بعد مصر باقامة دراسات للاثار الاسلامية في معاهدها.

ولايعنيني الآن ان افسر اسباب ذلك؛ ولكن يعنيني بالدرجة الاولى ان اقول ان الدارسين وقتها، قد حرموا من التعرف على مدرسة كبيرة ذات خصائص واضحة وذات تاريخ طويل وعطاء ثري، مازال يسترعي الانظار على الارض الاسلامية. وربما مايزال الامر كذلك الى الان، وان هذه المدرسة لم تقدم بشئ من التفصيل الى الدارسين بالقدر الذي تستحقه. ودعوتي الى هذا الاهتمام اساسها ملاحظة طريفة لاحد المعنيين بتاريخ الفنون الاسلامية، خلاصتها ان وحدة الفن الاسلامي كانت اكثر وضوحاً وفاعلية بين المسلمين من وحدة الفكر السياسي، وان مدارس الفن الاسلامي العديدة قد اخذت واعطت وأثرت وتأثرت وامتزجت وتمازجت رغم اية حدود زمنية او جغرافية او عرقية؛ وانها مازالت الى الان، تحتل مكانها بين الفنون العالمية في عنفوان.

ولا اخفي كم كنت سعيدا، حين اتم الله نعمته، وانتهيت من ترجمة هذا الكتاب «فنون الترك وعمائرهم»، رغم مشقة ضخامة حجمه، وامتداد ساحته المكانية والزمنية.

ولا ابالغ اذا وصفت صديقى العزيز، المؤلف الدكتوز اوقطاي اصلان ابا، بالنهم والنهم الشديد؛ فهو يصر على الا يترك طوبة او حجرا او حفرة او اثراً كان واختفى، الا ويكتب عنه وهو يجري من اول عهد القره خانيين الى اخر ايام العثمانيين. بل انه كان اذا ظفر بمعلومة جانبية، يحرص على اضافتها ولو في جملة اعتراضية؛ حتى لقد تجاوزت في اتهامه بالنهم في جمع المعلومات، الى اتهام اخر بالتغاضي عن عطاء الفنون الأخرى. ورغم سوء ظني، الذي ارجو ان يغفره لي، الا انني اعترف ان الكتاب قد حوى قدرا كبيرا

من الحقائق والمعلومات عن فنون الاسر والقبائل والحكومات التركمانية؛ وانه يقدم الى القارئ العربي بين دفتي مرجع واحد، مايغنيه عن عشرات من المراجع. وقد عني المؤلف بالتركيز على خصائص كل مرحلة من مراحل تلك الاسر، وعلى مميزات منشئآت كل اسرة، واكد على ظهور العناصر المعمارية او الزخرفية عند بداية ظهورها او عند اختفائها. و لم يتردد في اصدار احكامه، مرتاحا الى وجهة نظره. ولان الكتاب من اوله الى آخره لم يتضمن حواش او تعليقات او اشارات الى مراجع، فقد فرض علي هذا مسايرة المؤلف في الامتناع عن التعليق على اية افكار، تاركا النص للقارئ الكريم يأخذ منه مايشاء ويناقشه كما يشاء.

وفي اعتقادي انه اذا كانت السنوات الماضية من عمر دراسة الآثار الاسلامية بالبلاد العربية، لم تعط سوى القليل في مجال الفن التركي، فان السنوات القادمة سوف تعطي الكثير، بأذن الله في هذا المجال، بسبب الانتعاش الواضح حاليا في العلاقات العربية التركية؛ وربما بسبب ظهور مثل هذا الكتاب وما يحتويه من معلومات غزيرة وأراء جريئة في بعض القضايا الفنية. ان معلومات المؤلف وآراءه سوف تثير حماسة كثير من الباحثين والدارسين، وسوف تدفعهم للكتابة اثباتا او نفيا او استمرارا في العطاء. واذا لم يكن في صدور هذا الكتاب سوى هذه الفائدة، لكفى بها قيمة، ولكفى بها طاقة تحرك شهية الدارسين للبحث في اصول فننا الاسلامي والانتقال بموضوعاته الى رحاب اكثر اتساعا وامتدادا؛ وفي هذا ما يرضيني ويكفيني كمترجم.

ولما كنت شديد الحرص على افادة المبتدئ في دراسة الاثار الاسلامية، بالتعرف ماامكن على المعنى المحدد للمصطلح الفني، من اجل الوصول الى مفهوم واحد عند وصف اثر فني او تحفة؛ فقد عنيت بجمع الكلمات الاصطلاحية (انجليزية او تركية او غيرها) الواردة في هذا الكتاب. ووضعت مقابلها باللغة العربية، وشرحت المقصود منها ما امكن، زيادة في الفائدة. وبلغت هذه الكلمات اكثر من ٦٠٠ كلمة، كما اضفت الى هذه الطبعة خريطة رابعة لتوضيح اشهر الاثار العثمانية بمدينة استانبول، التي حفلت بالكثير من الفاخر من المنشئآت على عهد العثمانيين، والتي استمرت عاصمة للخلافة الاسلامية لعدة قرون.

ولا اخفي ماعانيته في نقل الاسماء التركية الى العربية، ولاسيما بعد كتابتها بالحروف اللاتينية؛ ولقد اعانني المؤلف وباقي الاصدقاء في مركز الابحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية على تذليل هذه الصعوبة، فلهم مني عظيم الشكر. كذلك واجهت بعض مشاكل الطباعة الالكترونية، وصعوبة وجود بعض الحروف او العلامات اللازمة، لتنطق الكلمة العربية، تماما مثل نطقها في التركية، وامكن حل بعض هذه المشاكل وتعذر البعض، وعلى الاخص بالنسبة للكلمات التي تحتاج حروفا مثل : پ او چ او ڤ او گ. واستلزم هذا كتابة عدد كثير منها بالحروف اللاتينية الى جانب كتابتها بالحروف العربية؛ كما استلزم هذا اضافة قائمة بالهجائية اللاتينية التركية الحديثة، ليهتدي القارئ الى النطق السليم للكلمات. ولذا.. التمس من القارئ الكريم ان يغفر لي، ماأكون قد وقعت فيه من خطأ، بعضه من طبيعة الانسان، وبعضه خارج عن الامكان، وحسبي عنده انني قدمت له دليلا غزير المعلومات، متعدد المجالات، لموضوع كبير لم يحظ في الماضي باكثر من

عشرات من الصفحات، بينما تجئ صفحاته هنا بالمئات، فضلا عما هناك من صور ملونة وغير ملونة، واشكال وتصميمات وخرائط تزيد النص وضوحا.

ولايظهر عمل كبير عادة، الا وتكون وراءه جهود اكبر، فلم اكن وحدي صاحب الفضل في ظهور هذا الكتاب، وانما لي فيه جهد المقل. وكان في مقدمة الجهود التي دفعت بهذه الترجمة الى الظهور في هذا الثـوب الفاخر الانيق ،جهد الاخ العزيز والصديق الكريم الدكتور اكمل الدين احسان اوغلى، مدير عام مركز الابحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية باستانبول حين القى على كاهلي مسؤولية ترجمة هذا الكتاب، وحين تقدم به رئيس المصرف العربي التركي في استانبول كأحسن هدية يتولى المصرف نشرها، تمجيدا لفننا الاسلامي، وتقديراً لمدرسة من مدارسه ذات عطاء رائع وغزير، هي المدرسة التركية. ولعلي أكون قد حققت أمل الصديق العزيز في القيام بالتكليف على نحو يرضيه، ولعله يقبل خالص شكري على حسن ثقته. وهناك جهود اخرى تضاف الى جهدي الضعيف، تفضل علي بها عدد من الزملاء العاملين بمركز الابحاث، منهم : الابن والزميل والصديق تحسين عمر طه، الباحث بالمركز، والسيدة الفاضلة مقبولة نجدت اويار والانسة خديجة بولات، ثم الاخ حسين عمر يوردُرُن الذي اجهدته اثناء عملية جمع الاصول وتهيئتها للطبع. ثم الفنان حسن عالي گوكصوي، الذي عكف على اخراج الكتاب في صورته النهائية، التي هو عليها الان، ثم لاسرتي المطبعة والتجليد على مابذل منهما في هذا المجال. واخيرا ارجو ان يتقبل كل هؤلاء خالص شكري وعظيم تقديري على ماتفضلوا بتقديمه لي من عون ومساعدة.

والله ولي التوفيق ،

المترجم
احمد محمد عيسى
خبير مركز الابحاث
للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية

اسطنبول، رمضان ١٤٠٧هـ – مايو ١٩٨٧

جدول الحروف العثمانية ومايقابله بالحرف اللاتيني

ء		(١)		ض	Z	ضياء	Ziya
ب	B	بايزيد	Bayezid	ط	T	طاهر	Tahir
پ	P	پياله	Piyale	ظ	Z	ظفر	Zafer
ت	T	تيمور	Timur	ع		(٢)	
ث	S	ثروت	Servet	غ		(٣)	
ج	C	جامع	Câmi	ف	F	فارابي	Fârâbi
چ	Ç	چشمه	Çeşme	ق	K	قاهرة	Kahire
ح	H	حلب	Haleb	ك	K	كاتب	Kâtip
خ	H	خراسان	Horasan	گ	G	كوك	Gök
د	D	درويش	Derviş	ڭ	N	(٤)	
ذ	Z	ذوق	Zevk	ل	L	لقمان	Lokman
ر	R	رباط	Ribat	م	M	مراد	Murad
ز	Z	زنكي	Zengi	ن	N	نقاش	Nakkaş
ژ	J	ژاندرما	Jandarma	و	V	ولي	Veli
س	S	سلطان	Sultan	هـ	H	هراة	Herat
ش	Ş	شيخ	Şeyh	ة		(٥)	
ص	S	صاحب	Sahip	ي	Y	ياقوت	Yakut

(١) يأتي هذا الحرف في بداية الكلمة ليقابل جميع الحروف الصوتية. اما في وسطها وآخرها فيقابل حرف (a). مثل : أبد ebed وأحرار ahrar وأجرت ücret وأخوّت uhuvvet واضطرار ıztırar واخلاص ihlas وأوزبك özbek وأطاغ otağ وبابا baba.

(٢) عندما يكون متحركا يقابل بحرف صوتي يناسب حركته. وعندما يكون ساكنا يقابل بالعلامة (')، مثل : عَرَب Arab وعِرْق ırk وعُمَر Ömer وعِشْوَه işve وعُرُوج uruç وعُرْيان üryan وعُثْمان Osman ومَعْلوم ma'lum.

(٣) اذا جاء في اول الكلمة قابَلَه حرف (g)، اما في وسطها وآخرها فيقابله حرف (ğ)، مثل : غالب galip وغَزَته gazete ومَغْرور mağrur.

(٤) وهو لايأتي في اول الكلمة، بل في وسطها، ويقباله حرف (n)، مثل آڭلامق anlamak.

(٥) حرف التاء المربوطة في نهاية الكلمة. ويستخدم مثل (ت) او مثل الفتحة الخفيفة ـه، غير ان معنى الكلمة يتغير تبعا لشكله، مثل كتابت kitabet بمعنى الكتابةyazmak، وكتابه kitabe اي النقوش الخطية.

مقدمة المؤلف

لقد ألقت الدراسات والحفريات التي أجريت في الاناضول وايران وافغانستان وتركستان في السنوات الاخيرة أضواءً جديدة على موضوعات الفنون التركية، لذا فان اعداد كتاب كهذا قد استلزم الاطلاع على مئات الاعمال والكتب والمقالات التي نشرت في كافة اللغات حول هذه الموضوعات. والهدف الاساسي من تأليف هذا الكتاب هو دراسة الآثار الفنية والمعمارية المنتشرة فوق رقعة جغرافية واسعة من مختلف جوانبها، والكشف عن الحلقات التي تربط بينها، ثم إبراز الفنون التركية في وحدتها واستمراريتها عن طريق المخططات والاشكال.

لقد كانت مكانة الفن التركي في إطار الفنون الاسلامية موضوع نقاش منذ زمن طويل. قام الفن الاسلامي في الاماكن التي ظهر وتطور فيها تحت تأثير من الحضارات المحلية القديمة ومن ذلك تأثير الثقافة الهيلينستية المتأخرة والمسيحية في سوريا والفنون الساسانية في العراق وايران. وقد تشكلت الاسس التي تطور عليها الفن الاسلامي بانضمام العناصر العربية والفارسية والتركية الى هذه الحضارات القديمة. ومن المعروف ان العديد من الدول في التاريخ الاسلامي قد قام على ايدي الاتراك، واصبحوا العنصر الحاكم في العالم الاسلامي اعتبارا من القرن التاسع الميلادي ولمدة قربت من الف عام باستثناء بعض الفترات القليلة. ومن الطبيعي لهذا ان يخضع تطور الفن التركي لتأثير العديد من الفنون الموجودة في بلدان مختلفة. فمثلا ضريح اسماعيل الساماني الذي شيد في النصف الاول من القرن العاشر الميلادي في بخارى كأثر بني على تخطيط جديد، قد تأثر بمعابد النار الساسانية، ثم لعب دوراً مهماً في تطور تخطيط الاضرحة القره خانية والسلجوقية، ويحتمل انه انضم الى هذا بعض التأثيرات من المظهر الخارجي للنصب البوذية. حتى ان تخطيط القصور الغزنوية المأخوذة عن الساسانيين يكشف عن تأثير عمارة القصور العباسية فيها. وان الاشكال المعمارية الاخرى مثل القباب والاواوين وعقود الزوايا تعود الى اصل ساساني. وعلى الرغم من هذه الحقيقة فان كافة المعالم الاثرية في الآثار المعمارية التركية على اية ساحة من الساحات تبدو في اسلوب خاص يميزها عن بقية الآثار المعمارية الاخرى.

ونرى في الكتب التي نشرت عن الفن الاسلامي في السنوات الاخيرة مثل كتاب **Die Kunts des Islam** الذي الفه **K. Otto-Dorn** عام ١٩٦٤ وكتاب **The World of Islam** الذي الفه **Ernst Grube** عام ١٩٦٦ انهما خصصا اكثر من نصف الصفحات لتناول موضوعات الفن التركي. كما نرى في كتاب **Islamic Architecture and Its Decoration A. D. 800-1500** الذي الفه **Derek Hill** و **Oleg Grabar** ونشر في عامي ١٩٦٤ و ١٩٦٧ ان الفن التركي قد شغل نصف صفحات الكتاب. مما يدل على ان الفن التركي اخذ يحتل مكانة ذات اهمية متزايدة في الاعمال التي تناولت الفنون الاسلامية اعتمادا على الدراسات العلمية التي اجريت في الآونة الاخيرة.

ان الآثار الرائعة في العمارة وغيرها من الفنون التي ظهرت في العهد الصفوي بعد القرن السادس عشر الميلادي تعكس الفروق بين الفنون التركية والايرانية بشكل واضح. وعلى الرغم من مشاهدة الاشكال السلجوقية في الفنون الايلخانية، وحتى في الفنون الصفوية، فاننا نشاهد الاستمرار الحقيقي للفن السلجوقي في دولة السلاجقة العظام بكافة انواعه في الاناضول وليس في ايران، مما يدل دلالة قوية على قدرة التطور والاستمرارية في الفن التركي. اما فيما يخص الفنون التي أبدعها العثمانيون، والتي يمكن ان نصفها بانها إبداع جديد واصيل على المستوى العالمي فوق ساحات شهدت امتزاجا لثقافات عالمية غنية، فانها – اي الفنون العثمانية – تفوق الفنون التركية التي سبقتها.

ومن المعلوم ان دراسة موضوع كالفن التركي، بما يغطيه من مساحات جغرافية شاسعة وفترة زمنية طويلة، انما يستلزم – بلا شك – تقسيمه الى فصول عديدة. ويبدو لنا طبيعيا اكثر ان نتناول الموضوع تبعا للاسر الحاكمة، لان الغارات المستمرة والحركات السكانية الضخمة في العصور الوسطى تجعل التقسيم تبعا للاقاليم الجغرافية امراً يحول دون وجود التجانس السليم الذي يساعدنا على التصنيف. ففي حالة تضارب المعايير بين الاسر الحاكمة وبين المناطق الجغرافية قد يتحتم علينا احلال معيار محل الاخر. فقد وجدنا – تحاشيا للخلط – ان نضع الطولونيين الذين حكموا في مصر في القرن التاسع الميلادي خارج التسلسل، وتناولناهم مع بني زنكي الذين حكموا في سوريا ؛ لان التقاليد المعمارية التي ارسوها هي اكثر ارتباطا بالشرق الاوسط منه باسيا الوسطى. ولاينبغي هنا ان ننسى ان التقسيم الذي يعتمد على الاسر الحاكمة ليس مجرد اعطاء تواريخ فحسب ؛ اذ ان القره خانيين استمروا في البقاء بعد ظهور السلاجقة العظام بصورة ملحوظة، ويكون من الاصوب في بعض الاحوال الكلام عن العمارة القره خانية بدلا من العمارة السلجوقية؛ لان الاساليب المتقدمة اعتمدت على تقاليد اسبق و لم تعتمد على ماابدعه السلاجقة انفسهم. ان وضع التواريخ ليس سليما في كل الاحوال، ولكننا حاولنا التأريخ للآثار التي تناولناها في هذا الكتاب على ضوء ماسمحت به معلوماتنا. كما قمنا بوضع جدول زمني لبعض الاسر التركية الحاكمة الكبيرة خصصنا له الصفحات ٣١٩ – ٣٣٠ من هذا الكتاب.

مقدمة المؤلف

ان هذا الكتاب الذي يُعَد لاول مرة للناطقين باللغة العربية في العالم الاسلامي قد يكون مفيدا في إلقاء الضوء على مكانة الفن التركي في إطار الفن الاسلامي والتعرف على رقعة انتشاره.

وينبغي ان تكون الخطوة التالية بعد هذا العمل هو القيام بتاليف كتاب ضخم عن الفن الاسلامي من قبل المؤلفين المسلمين يعتمد على الدراسات الحديثة في هذا المجال.

وقد تحققت الترجمة العربية لهذا الكتاب بفضل الجهود المكثفة والمتواصلة التي بذلها صديقي الاستاذ احمد محمد عيسى وقد تتلمذ على يد عالم الفنون الاسلامية المعروف كريسويل وعمل معه. فنتوجه للمترجم الكريم باسم العالم الاسلامي بالشكر والتقدير والعرفان.

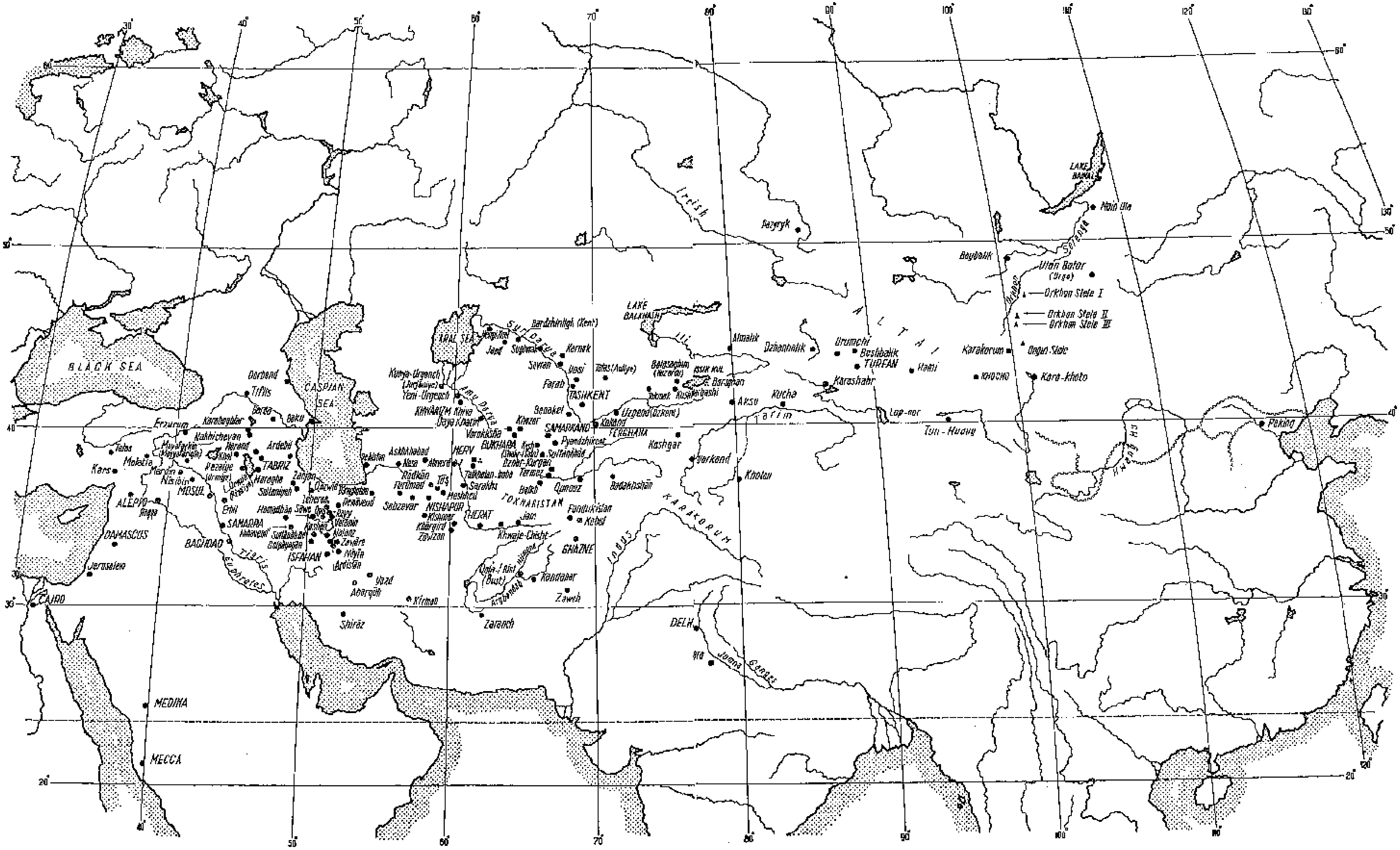
واود ان اشير الى انه لولا المحاولات الشخصية والجهود الرسمية التي بذلها الاستاذ الدكتور اكمل الدين احسان اوغلى مدير عام مركز الابحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية، لما تحقق نشر هذا الكتاب. ومن اجل قيامه بهذه الخدمة الجليلة للحضارة الاسلامية فمن الواجب علينا باسم العالم الاسلامي ان نتوجه لمعاليه بالشكر والتقدير والعرفان.

كذلك اتقدم بالشكر والتقدير الى تلميذي تحسين عمر طه اوغلى، لمساعداته المتواصلة طيلة فترة العمل، اذ كان له دور هام في التغلب على كثير من المصاعب التي واجهناها في هذا المجال.

وختاماً أتقدم بالشكر والتقدير الى الدكتور هدايت نوح اوغلى، الخبير في المركز لمساعداته المتواصلة ومساندته هذا العمل منذ الشروع فيه وحتى نشره.

والعمل والجهد منا والتوفيق من الله.

اوقطاي اصلان آبا



بعض مراكز استيطان الشعوب الاسلامية والتركية في آسيا

الفصل الاول

اتراك ماقبل الاسلام وفنونهم

من الضروري، لكي نحصل على مفهوم واضح وكامل عن الفن التركي في الاناضول، أن نعيش لحظة مع الفنون التي انتعشت على يد الترك، والتي ظهرت في البلاد التي حكموها قبل استقرارهم ببلاد الاناضول. فنحن نعلم ان ثمة نيفا وثمانين دولة تركية – مابين امارة وامبراطورية– قد تأسست على مدى التاريخ، وربط بينها وبين بعضها العديد من العناصر: كاللغة الام والعادات والتقاليد، رغم ماكان هناك من فروق دينية وسياسية احيانا. كذلك لانستطيع ان نغفل اهمية انشطتهم الفنية، فقد كان من مألوف الترك اينما راحوا للفتح أو الاستقرار، ان يصطحبوا معهم ثقافتهم وفنونهم الخاصة. وهكذا كانوا يغيرون وجه الارض بالكامل ويطبعونه بطابعهم. ومن اليسير ان يلاحظ الانسان استمرارية الاساليب الفنية التركية على مدى العصور، وعلى رقعة امتدت من منغوليا والتركستان الشرقية حتى الجزائر وبودابست ومن بلاد القرم حتى مصر.

واذا كان من العسير هنا ان نستحضر صورا فوتوغرافية لاعمال الترك في موطنهم الاصلي فيما قبل العصر الاناضولي، التي سنعالجها باعتبارها مدخلا او مرحلة تحضيرية لدراسة الفن التركي بالاناضول؛ الا أننا سوف نحاول ان نجلّي الروابط التي تجمع بين القديم والحديث، من خلال بعض الرسوم والتخطيطات. هذا بالاضافة الى اننا نملك قدرا من المعلومات التاريخية، سوف يساعدنا بلا ريب، على اعطاء مفهوم أوضح للاعمال ذاتها.

ومن المتفق عليه تقريبا، كنتيجة لعديد من الابحاث التاريخية، أن الوطن الاصلي للترك، قبل ان يبدأوا هجراتهم، ينحصر في منطقة تقع بين جبال ألْتاي وجبال أورال وسهوب شمال شرق بحر الخزر. وقد تفرق الترك في هجراتهم التي حدثت قبل العصر المسيحي، الى جهات كثيرة. فقبائل الهون الاسيوية عرفت في الحوليات الصينية باسم «هيونغ–هون» وظهرت ببلاد الصين لاول مرة في الالف الاولى قبل الميلاد، وتعتبر اول الفروع التركية التي لعبت دورا واضحا في التاريخ. ومن خلال معاهدة مع الهون عام ٣٠٨ قبل الميلاد، اقام الصينيون سور بلادهم العظيم ليحميهم من الترك واتموا بناءه بعد ذلك بحوالي ٩٠ عاما اي عام ٢١٤

ق.م. وفي منتصف القرن الاول الميلادي انقسمت امبراطورية الهون الى قسمين: الاول، وهم الذين ظهروا في اوربا في القرن الرابع الميلادي تحت زعامة اتيلا (٤٣٤-٤٥٣)، وهؤلاء اجتاحوا معظم اوربا وأوغلوا فيها حتى القنال الانجليزي. اما القسم الثاني فقد هاجر الى خراسان حيث اسس، دولة عظيمة حول منتصف القرن الخامس. وهؤلاء اختلطوا بالهفتاليين، واسسوا هم ايضا امبراطورية امتدت فيما بين القوقاز وشمال الهند. ثم سقطت هذه الدولة عام ٥٦٤ وقسمت اراضيها بين قبائل الـ كوكتورك وبين الساسانيين. وظل من بقي من الهون ببلاد الصين محتفظا بحكم ماتحت سلطانه، هنا أو هناك، حتى منتصف القرن الرابع.

وحدث في القرن الثالث الميلادي ان قام الترك (الذين كان يسميهم الصينيون توبا (To-ba)، والذين كان يسميهم الكوك (Gök) بالطبغاج (Tabghac)، بتأسيس امبراطورية لهم في جنوب منغوليا وشمال بلاد الصين. وقاموا عام ٣٤٠ بالاستيلاء على «لو-يانغ» عاصمة امبراطورية الصين، وفتحوا بلاد شنسي وقانسو (Shensi & Kansu). وتذكر بعض المراجع الصينية أن قبائل الطبغاج كانت احد فروع الهون الاسيوية. وفي عام ٤٩٥ وبتأثير انتشار البوذية، حرم على الطبغاجيين استخدام لغتهم، وحذفت كل الكلمات التركية من الوثائق الرسمية فتحولت دولتهم التركية بالكامل الى جماعات ذات صفات صينية.

وأول من استخدم لنفسه كلمة «ترك» بصفة رسمية واطلقها على الناس والدولة، هم «الكوك» الذين استقروا فوق هضبة أتوكن (Ötügen) التي تقع الى الغرب من نهر أورخون (Orkhon) وذلك في منتصف القرن السادس الميلادي. وقد اتيح لهؤلاء ان يؤسسوا في فترة وجيزة، امبراطورية عظيمة امتدت من منشوريا حتى البحر الاسود. وسمى هؤلاء انفسهم بالترك (Turks) أو التروك (Turuks). ويستخلص من بعض النقوش أن كلمة كوك (Gök) اي الترك قد استخدمت كاشارة الى السماء (Gök) أو الى اله السماء. وجاء التاريخ اكثر وضوحا في المراجع الصينية، اذ ذكرت أن الكوك الترك انما ينحدرون من صلب الهون الاسيويين. وحظيت امبراطورية هؤلاء الكوك بألمع وابرع ايامها خلال حكم موكان قاغان (٥٥٣-٥٧٢م) وقامت بدور رائع في عملية كبيرة لتتريك وسط آسيا. ثم انقسمت هذه الامبراطورية التي تكونت عام ٥٥٢م بين الاخويين : بومين قاغان (Bumin Qaghan) و إستمى يابغو (İstemi Yabghu) الى قسمين اداريين، غربي وشرقي، لم يلبثا ان وقعا عام ٦٣٠ تحت السيادة الصينية. لكن حدث في عام ٦٨٢، ونتيجة لكفاح سياسي قام به إلتريش قاغان (Elterish Qaghan)، الذي يعرف في المصادر الصينية باسم «قطلغ»، وكذا رجل الدولة العظيم طونيوقوق (Tonyukuk) ان عادت البلاد الى سيطرة القسم الشرقي للكوك المتمركز فوق هضبة أتوكين (Ötügen). وفي ايام حكم قاباغان قاغان (٦٩٢-٧١٦) توحد اتراك وسط آسيا في دولة واحدة. وكان من خيرة من حكم هذه الدولة الواحدة بيلكه قاغان Bilge Qaghan – الذي خلف قاباغان قاغان – واخيه كولتكن Kültegin. ولأول مرة يظهر اسم الترك في كتابات المؤلف البيزنطي اغاتياس Agahtias (المتوفي عام ٥٨٢) مقترنا باسم الكوك. ويظهر في المصادر العربية في شعر للنابغة الذبياني، أحد شعراء الجاهلية والمتوفي حول عام ٦٠٠م. ويظهر في المراجع الروسية في حوليات القرنين الحادي عشر والثاني عشر. وتذكر بعض المراجع البيزنطية ان إستمى يابغو ارسل خطابا الى الامبراطور جستنيان عام ٥٦٨، وان هذا الخطاب كان محررا باللغة التركية. وهناك نقش اقيم عام ٦٩٢ لتخليد اسم إلتريش قاغان الى جوار نهر اونكن Ongin الواقع الى جنوب نهر أورخون.

الايغوريون

وتعتبر النقوش الاورخونية اقدم الوثائق المكتوبة لقبائل الـ كوكتورك. وكانت هذه النقوش تحفر من اليمين الى اليسار ومن اعلى الى اسفل. وكان الحفر يتم على الواح حجرية بارتفاع ٣،٧٥ مترا وعرض ١،٣-١،٥ مترا. وتوجد الان ثلاثة من هذه الالواح : اولها اقيم عام ٧٢٧ من اجل بلكه طونيوقوق؛ والثاني عام ٧٣١ باسم كولتكن؛ والثالث عام ٧٣٥ باسم بيلكه قاغان. وكل هذه النقوش كتبت بأقدم الخطوط التركية المعروفة؛ ولكن بلغة تركية متقدمة يمكن قراءتها اليوم دون صعوبة تذكر. وتوجد اصول اولى لهذه الخطوط والكتابات في اقليم ينسى Yenisei ترجع الى القرنين السادس والسابع. وقد قام طونيوقوق بصياغة النقش الخاص به، اما النقشان الاخران فقد قام بصياغتهما الامير يولغ تكن Yolugh Tekin وهو من سلالة قاغانات الكوكتورك، وكان يحتل مركزا مرموقا في الادب التركي القديم.

والحروف الهجائية القديمة التي استخدمها الهون البيض، تشبه تلك التي إستخدمها الكوكتورك. ومع ذلك فان «برسكوس» Priskos يذكر لنا انه كان للهون الغربيين اسلوبهم الخاص بهم من الحروف الهجائية.

ولقد كان اسم الكوكتورك الاتراك هو الاصل الذي اخذ عنه الترك اسمهم بصفة عامة. كما كان تاريخهم هو ذاته حجر الاساس في تاريخ الترك اخيرا. كذلك فان دولة الكوكتورك احتوت كل القبائل التركية، فيما عدا مجموعتين صغيرتين من الياقوت Yakuts في الشرق الاقصى والاوغور (البلغار) Oghuro في الغرب. وعندما سقطت امبراطورية الكوكتورك فان جميع القبائل التركية التي هاجرت هنا وهناك، ظلت محافظة على اسمها التركي ولغتها التركية وثقافتها التركية حيثما كانت. واذا كان الترك في تحركاتهم قد اتجهوا بصفة مستمرة نحو الغرب الا انهم عاشوا في التركستان وماوراء النهر وفي الهند وايران والاناضول وسوريا والبلقان بوعي حيّ بتراثهم التركي الذي خلقته امبراطورية الكوكتورك. ولاغرو فان هؤلاء قد اسسوا امبراطورية امتدت من منشوريا ومنغوليا الى شواطئ البحر الاسود والى حدود الامبراطوريتين الساسانية والبيزنطية، وانهم شغلوا مكانا بالغ الاهمية في التاريخ كما انهم اقاموا علاقات وتعاملات مع عديد من الدول الاخرى، حتى ان ابنة «إستمى يابغو» زفت الى انوشروان شاهنشاه الساسانين واصبحت امبراطورة في بلاط آل ساسان.

الأويغوريون

يرد ذكر الاويغوريين لاول مرة في نقوش نهر اورخون مرتبطا بثورتهم ضد سيادة الكوك الاتراك وذلك في عام ٧١٧. وهؤلاء الاويغوريون هم الذين يعرفون في المراجع الصينية، ولفترة طويلة، بأنهم سلالة قبائل الهون الاسيوية. وكان مقامهم على الشواطئ الشرقية لنهر سلنكه (Selenga) وفي تبعية للكوك الاتراك. ثم حدث في عام ٧٤٥م ان تخلصوا من تبعيتهم تلك واسسوا دولة اويغورية. وكان مؤسس تلك الدولة هو قطلغ بلكه قاغان، وكانت عاصمتها قره بالغاصون (Qarabalgasun). وفي عام ٧٤٧ جاء موين جور (Moyuncur) في الحكم بعد ابيه قطلغ؛ واقام الابن نقشا على شاطئ بحيرة شينه – اوزو (Shine-Usu) بشمال منغوليا يسجل فيه تاريخ تأسيس دولة الاويغوريين وتوسعها وانتصاراته وانتصارات ابيه.

وفي ايام ولده بوكو (Bögü) «ألب قطلغ بلكه قاغان» تم الاعتراف بالعقيدة المانويه كدين للدولة واقيمت لها الكثير من المعابد.

الايغوريون

وتشير النقوش المكتوبة بأبجدية الكوكتورك، التي اقامها الاويغور في عاصمتهم قرة بالغاصون على يد القاغان الاويغوري ألب بلكه (٨٠٨-٨٢١م)، الى كيفية انتشار المانوية بين الاويغوريين ايام حكم بوكوهان. ومن بين اللغات الثلاث التي كتب بها الاويغوريون، تبدو لغة الكوكتورك ضعيفة للغاية، حتى ليظن انها نادرا ماكان يسمح باستخدامها، بينما كان من اليسير على الصينيين ترجمة الاجزاء المكتوبة باللغتين الصغدية والصينية، وحل رموزهما بوضوح. اما روح حب الحرب والقتال عند الاويغوريين فقد هبطت بعض الشيء واصابها البرود بسبب ميلهم الى النباتية في طعامهم وهو الاتجاه الذي فرضه اعتناقهم للمانوية، حتى انهم انهزموا امام القرغيز عام ٨٤٠ وقتل قاغانهم وتم الاستيلاء على عاصمتهم قره بالغاصون. وبعد هذه الاحداث انسحب فريق كبير من الاويغوريين الى اقليم تارم (Tarim)واستقروا بجوار جبال تانرى (Tanrı) في تورفان (Turfan)وبش باليك؛ ومدن ايغورية اخرى مثل : قوجا وكشغر وهامي (أورمجى Urumci). وفي عام ٩٤٧ بدأت تظهر خوجو (Khoco) كعاصمة؛ وهي التي تعرف الان باسم قره خوجو (Kara Khoco) في شرق التركستان، وذلك في الوقت الذي كانت لهم فيه عاصمة صيفية في بش باليك (Besh Balig). اما المتأخرون من حكام الاويغور فكانوا يعرفون باسم الـ«إدُقْ-قت» (Iduk-Kut) كما اطلق على عاصمتهم خوجو اسم «مدينة الادق – قت» أو (أدق-قت شهرى).

ثم اخذت البوذية في الانتشار في دولة الاويغور، بشرقي التركستان بعد عام ٨٧٠؛ حتى فاقت المانوية في انتشارها. وحدث في نفس الوقت ان وجدت المسيحية النسطورية؛ بل ظهر الاسلام وقتها أيضا، ولكن بدرجة قليلة في البداية. وللادب الديني البوذي في اللغة الاويغورية رصيد رائع ومتطور. اما هجائية الاويغور فقد كانت هي ذاتها هجائية الكوكتورك، الى بداية القرن العاشر. لكن الاويغوريين عدلوا بعد ذلك عنها الى كتابة خاصة بهم، كانت على اية حال، ثاني اقدم الالفبائيات التركية.

وقد افادنا السفير الصيني وانج-ين-تو، الذي زار القاغان الاويغوري، ارسلان خان في تورفان عام ٩٨١ بتفاصيل دقيقة عن ازدهار الحضارة الاويغورية من خلال حفل استقباله في البلاط. كما تدلنا آخر الابحاث على ان فن الطباعة بالاحرف المتحركة قد ظهر على أيدي الاويغوريين فيما بين القرنين التاسع والعاشر. وتم اكتشاف تلك الحروف في بعض الحفريات، وكانت قوالبها تصنع من الخشب الشديد الصلابة. وكان فن الطباعة عند الصينيين في القديم يعتمد على استخدام الضغط بالكتل. ولاينكر احد، عامة، ان الاويغوريين قاموا بدور هام في انتشار الطباعة بالضغط، في اتجاه الغرب. اما في مجال التقويم فقد سلك الاويغوريون سلوك الكوكتورك من حيث استخدام اثناعشر حيوانا في تقاويمهم. واستمرت الدولة الاويغورية على قيد الحياة في شرق بلاد التركستان حتى بداية القرن الثالث عشر، حيث اصبحت في عام ١٢٠٩ ولاية تابعة لجنكيزخان. وبعد هذا التاريخ استمر وجود الاويغوريين تحت الاسم القديم «ادق-قت» الى بداية اسرة منغ Ming (١٣٦٨) حين انتهت «ادق-قت» كلية.

لكن على الرغم من تلاشى النفوذ السياسيي للاويغوريين (الذين كان يشار لهم في المراجع الاسلامية باسم الـ «دوقوز اوغوز» (Dokuz Oghuz). الا ان ثقافتهم وحضارتهم استمرتا في الانتشار وقوة التأثير لسنين طويلة. وتطورت الكتابة الاويغوزية لدرجة كبيرة وعم استخدامها لدى جميع القبائل التركية. اما المغول فقد مارسوا استخدام الالفبائية الاويغورية الى جانب الالفبائية الخاصة بمذهبهم البوذي، الا انهم،

ولسنين طويلة، ظلوا يستخدمون الاويغورية كلغة رسمية لهم، ودليل ذلك ان كويوك خان (Güyük Khan) المتوفي عام ١٢٤٨ كتب بها الى البابا. والكتابة الاويغورية ذاتها هي التي ظلت تستخدم في عصر الايلخانات ببلاد فارس، وهي التي استخدمت اخيرا في صياغة القوانين التيمورية ومراسيم القبيلة الذهبية. واستمرت كذلك تستخدم على العملات والمكاتبات الرسمية الداخلية للدولة حتى نهاية القرن الخامس عشر. وفي مجال الفنون ظهرت بين الاويغوريين فنون التمثيل الصامت والباليه والغناء والموسيقى الاوركستراليه والمسرح مع مافي ذلك من بدائيه. واثار كل هذا اهتمام الصينيين لما احتواه من اصالة. يضاف الى ذلك تقدم في فن الحكاية، حتى انه من وجهة النظر الدرامية تعتبر موضوعات القصص الاويغورية ارفع منزلة في نظر الصينيين.

فنون ما قبل الاسلام عند الترك

في المقابر التي اكتشفها الاثري الروسي رودنكو (Rudenko) باقليم بازيريك، عند سفح جبل ألتاي بسيبيريا، تم العثور على مجموعة من المشغولات الفنية، الى جانب اجسام بشرية وحيوانية محفوظة في الثلج. ولم يتم الاتفاق بعد حول التاريخ المؤكد لكل هذه المخلفات. ولكن من المحتمل انها قد ترجع الى القرن الثالث او الثاني قبل الميلاد. فالخيول العشرة التي تمت التضحية بها في هذا المكان والتي تختلف اشكال اعرافها الواحد عن الآخر، انما تشير الى انها اهديت من عشرة قبائل. وان أذانها وذيولها واعرافها المقطوعة، كلها من علامات الحداد والحزن التي انتشرت اخيرا بين الترك. كذلك فان ماوجد هناك من القفاطين والجوارب المصنوعة من اللباد والاحذية الطويلة، كل ذلك من مألوف الزي لدى الاتراك الرحل او البدو. ويمكن القول ان المقابر التي وجدت في بازيريك ومثلها في قاتاندا وشيبا (Katanda & Sheba) هي اقدم الدفنات الخاصة بالامراء في جبال ألتاي، وانها تعرض لنا صورة من حضارة امبراطورية الهون العظام. وما الزخارف التي تزين رشمات او لجم الخيل، او المناضد الصغيرة، او الاواني المنزلية، او الادوات الخشبية كالهّراسات، الا اشياء من متعارفات او مألوفات حضارة عصر الهون. وتظهر بعض التأثيرات الاخمينية في الابسطة التي وجدت في مقابر بازيريك؛ وان كانت صفوف حيوان الرنة الواقفة الواحد تلو الاخر، تمثل عنصرا دخيلا على كل من الاخمينيين وعلى بلاد فارس. ونرى في عدد من المرايا وبعض الادوات الاخرى تأثرا مبكرا بالفن الصيني. ومن اليسير مشاهدة الاساليب الزخرفية الاصيلة لقبائل الهون، ممثلة في تكسية باللباد وبقطع صغيرة من الجلد الملون. كذلك نشاهد امثلة من اقمشة لبرادع أو سروج، تصور نسرا ينقض على عنز جبلية أو عنقاء في صراع مع حيوان آخر وكل ذلك باسلوب يعيد الى الاذهان اشكال رسوم المنسوجات التي عثر عليها في نوئين–اولا (Noin-Ula).

ومن بين المايتين واثنتى عشرة مقبرة، التي اكتشفت في اقليم «نوئين–اولا» قرب نهر سلنكه، الذي يصب في بحيرة بايقال Baykal، فانه يمكن نسبة خمسة منها هي ارقام ١، ٦، ١٢، ٢٣، ٢٥ الى امراء من الهون. وقد تم العثور في هذه المقابر، على ادوات شبيهة بتلك التي عثر عليها في مدافن بازيريك، كما وجدت ادوات اخرى من الصين وفارس وكلها مدفونة في الثلج. وتوضح قطعة نسيج بها زخارف مضافة Applique

من الجلد الملون فوق اللباد: رسوم عنقاء، لها رأس نسر بأذان طويلة تهاجم وعلا من الخلف، بينما يوجد تطريز على صوف يصور محاربين من الهون فوق خيول مسرعة ورأسي آدميين بشوارب تنم عن عنفوان وقوة الشخصين.

والواقع انه لتشابه مثير، ذلك الذي نلاحظه بين ماتم العثور عليه في مدافن بازيريك وفي نوئين – اولا، وبين الاشكال التي تكونت من قطع الجلد الرقيقة الدقيقة التي تغطي اللباد وتزينه.

ان حضارة دولة الهون التي استمرت خمسة قرون، احتوت عادات وتقاليد وثقافة، لمرحلة ابتدأت من نهاية القرن الثالث قبل الميلاد وانتهت في ختام الثالث الميلادي.

ثم أخذ النشاط الفني الذي ظهر بين جماعات الطبغاج، شكلا اكثر وضوحا وتحديدا؛ فقد اقيمت في ايام حكمهم معابد في الكهوف، زينت بالصور والنحت الغني؛ مما نرى امثلته في تنهوانج على الحافة الشرقية لصحراء كوبي (Gobi). وعلى الرغم من وجود تأثير فني صيني كبير على فنون الطبغاج، الا ان ماوجد من رسوم حائطية، اعتمدت اساسا على ماكان هناك من زخارف سائدة على المنسوجات، ليدل على الصلة الواضحة بين فنون الهون وفنون القبائل الرعوية الاخرى. وكان يحق لاي فرد من نسل الخان في بلاط الطبغاج ان يتزوج من احدى الاميرات، بعد ان يكتسب مهارة في عمل التماثيل للاله بوذا. وهذا دليل على حبهم القوي للفن البوذي. كذلك وجدت تماثيل مصنوعة من الطين في مقابر نبيلات البلاط الطبغاجي وهي تنم عن ذوق رقيق وحسن صنعه وتقدم في فن النحت.

وقد حظى فن الكوكتورك في السنوات الاخيرة باهتمام كبير من حيث الدراسة والبحث. فمن خلال العديد من اعمال المسح والكشف التي قام بها المعهد التشيكوسلوفاكي للاثار تحت اشراف لومير جيسل (Lumir Jisl) في صيف عام ١٩٥٨ في وادي نهر اورخون، فانه ماتزال هناك للان، اجزاء كبيرة من مقبرة البطل التركي العظيم كلتكن Kültegin ومعها عدد آخر من التماثيل؛ الا ان المقبرة لم تسلم من النهب والتخريب الشديدين، اما التماثيل فقد تحولت الى قطع صغيرة ضاع بعضها. وكانت هذه التماثيل في الاصل، تمثل كلتكن وزوجته جالسين، احدهما الى جوار الاخر. ومن بين هذه التماثيل كلها، تم استعادة : رأس مرمرية لأحد تماثيل كلتكن، وجسم زوجته الذي كان مقسما الى قسمين، الى جانب اجزاء من الانف والفم والذقن وبعض قطع من الرأس. وحين ندقق النظر في وجه تمثال كلتكن، نلاحظ انه وجه معبر للغاية، وذو ملامح رقيقة. ويشد انتباه الناظر اليه، براعة حفر النسر المفرود الجناحين على مقدم التاج. وهذا الاسلوب من الحفر كان شائعا ومفضلا لدى قبائل الهون. بل ان النسر ذا الاذان والقرون كان الرمز الاعظم لقوتهم. وامكن كذلك استرجاع شكل زوج من الكباش كانا يحرسان مقبرة، وسلحفاة بدون رأس تحمل حجرا منقوشا، وتماثيل بالبال (Balbals) تصور الاعداء وقد قهرهم الابطال الشجعان. وتؤكد المراجع الصينية وجود مذبح في المقبرة وأن تمثال كلتكن كان مصنوعا من الحجر وان معاركه الحربية قد نقشت على الجدران الاربعة للمقبرة؛ بينما تشير حوليات اسرة تانغ Tang، الى سفرسته من التشكيليين الى هناك لزخرفة المقبرة.

وليس بمستبعد حقا ان يكون الفنانون الصينيون قد عملوا في صنع التماثيل المرمرية. وتجدر الاشارة الى ان التماثيل المعروفة باسم بالبال (Balbals) هي من خصائص النحت عند الكوكتورك، وانها تكشف عن

احساس خاص بفن الصور الشخصية. وقد اختفت الان معظم تماثيل البالبال التي لم يكن لها حصر والتي خلّفها الكوكتورك. ومن الواضح ان تلك التماثيل كانت تصبغ او تدهن باللون الاحمر، مثلما كانوا يفعلون بكتاباتهم، وان كانت الكتابات التي تم العثور عليها قد وجدت ملونة باللونين الاحمر والاسود. وتم العثور اخيرا على احد تماثيل البالبالBalbal وهو محفوظ الان في المتحف القومي في اولان باطور (Ulan Batur)؛ ولهذا التمثال انف وشارب وفم، واذانان محددتان بخطوط بنية وصفراء.

والزي التي ظهرت به تماثيل الكوكتورك، يمثل في الحقيقة الملابس التي كان يرتديها اتراك وسط آسيا الى وقت قريب. واحزمتهم ذات الزخارف البارزة جديرة بالملاحظة. وكان ثمة خنجر يعلق بها الى الخلف، كما كانت تتدلى منها اكياس صغيرة لاستخدامها بدل الجيوب. ولما كانت الابحاث التي ظهرت عن فنون الكوكتورك غير كافية، فانه اصبح من الصعب تكوين رأي واضح عن موضوع الزي. ولابد ان الفن، مثله مثل اللغة والادب، قد ظفر قطعا بالتطوير. ولنا ان ندخل في الاعتبار ما اصاب المقابر من سلب ونهب وتدمير، الامر الذي لم يبق لنا من آثارهم سوى القليل.

وقد تطور الفن الى درجة كبيرة بين الاتراك الاويغوريين، ووصلنا من اعمالهم الكثير. وتشبه فنون المعمار عندهم فنون البوذيين والمانويين الدينية؛ كما انها تجمع، الى جانب ذلك، بعضا من فن بلاد الهند وبلاد فارس. فالمعابد المانوية شابهت في شكلها معابد النار، وكانت لها قباب تقوم على عقود. كذلك وجدت مقابر ذات قباب على مقربة من خوتشو. ولعلهم اخذوا القباب عن الفرس، وان كان الدفن بمفهومه المعروف غير وارد في الديانة الزردشية، كذلك مفهوم الضريح لم يكن موجودا. واول المقابر المعروفة اذن هي القباب الجنائزية الاثرية التي بناها الاويغور في خوتشو. وفي بناء آخر له قبة قرب قومول (Komul)، يحتمل انه كان قبرا؛ نرى به ان العقود الحاملة للقبة في زوايا المبنى قد استبدلت – للمرة الاولى – بمثلثات ضخمة، وهذه ظاهرة معمارية لاتعرفها بلاد فارس. ومع ذلك فان هذه الفكرة كانت ذات اهمية كبيرة وظاهرة واضحة في عمارة القباب زمن السلاجقة والعثمانيين.

وكانت الخصائص المميزة للعمائر السكنية التي اقامها الاويغور واضحة تماما عن مثيلاتها عند الصينيين. كما اصاب فن النحت البوذي الكثير من التقدم والتطور على ايدي الاويغور وان كان قد تأثر بمؤثرات هندية ويونانية وصينية. غير ان الاويغور اوجدوا في نفس الوقت، اسلوبا جديدا في النحت يمتاز بالاصالة والواقعية، رجعوا فيه الى تماثيل البالبال Balbals التي عرفت عن الكوكتورك.

وهناك تمثال من الطين ارتفاعه ٤٧سم يصور شخصا جاثيا تحت حمل ثقيل على كتفيه. وجد هذا التمثال في قزيل (Kızıl) وهو يمثل خصائص الفن الاويغوري الذي ساد القرنين الثامن والتاسع. والهيئة العامة للتمثال حسنه، اما الشعر والملابس فباللون الاسود. ويوجد كذلك تمثالان لحيوانين من الجبس اخذا من انقاض وجدت في صورجوق وهي الاخرى ملفتة للنظر الى حد بعيد. ولأحد هذين الحيوانين، رأس حصان محورة عن الطبيعة، وهو بطول ٢٧سم وقد بولغ في تفخيم العرف (المعرفة) أو شوشه الرأس لدرجة توحي بانها رأس شيطان. اما التمثال الثاني فيبلغ طوله ٣٨سم ويحمل رأس فيل تدعو الى السخرية والضحك، لانها اكثر تحويرا عن الطبيعة من رأس التمثال الاول. ومن الواضح ان ذلك لابد ان يكون من عمل انسان لم يسبق له معايشة الفيل. وتوجد رءوس افيال مشابهة ضمن الرسوم الحائطية في مدينة خوجو. والملاحظ

ان رءوس الحيوانات التي وجدت بكثرة في ذلك الاقليم – وهي الخيول والجمال والماعز – تحمل كلها دليل النزعة الواقعية.

ويعتبر الاويغور الممثل الحقيقي للفنان التركي القديم. وقد انحدر جانب ضخم من هذا الفن عن طريقهم. ففي التركستان الشرقية اقدم موطن للاويغوريين – توجد آلاف المعابد المنحوتة في الصخر، وجدرانها وبواطن اسقفها مزينة بالرسوم الجيرية، التي انتزع الكثير منها بفعل الالمان الذين قاموا باعمال الكشف والتنقيب في تورفان، واخذوا منها ماخذوا الى المتحف الاثنوغرافي (الاجناس البشرية) ببرلين. وكثير من هذا اصابه التلف خلال الحرب العالمية الاخيرة. وموضوعات الرسوم الجيرية المشار اليها ذات طبيعة بوذية اساسا، اذ ان الصور والرسوم الحائطية – البوذية والمانوية – التي ترجع الى القرنين الثامن والتاسع والتي عثر عليها في اطلال مدن الاويغور القديمة، تعتبر اقدم امثلة فن الرسم المعروف حتى الان عند الاتراك؛ ومن بين ذلك رسوم قساوسة ومانحي هبات وموسيقيين وقفوا جماعات في صفوف متقابلة، ورسموا جميعا بألوان براقة منها اللازوردي (الازرق السماوي) والقرمزي.

ويبدو من الرسوم الجيرية الحائطية ان اعدادا من الافراد قد اوصوا بعمل صور شخصية لذواتهم، وتتضمن الصور عددا من القساوسة الهنود والصينيين والطوخاريين (Tokharrans). وعلى هذا فان اضفاء ملامح شخصية لفرد ما اثناء رسم صورة وجهه – وهو فن رسم الصور الشخصية Art of Portraiture – قد ظهر بعد عام ٧٥٠ بقليل، ممثلا في الرسوم الجدارية عند الاتراك الاويغور. وحتى ذلك التاريخ كان رسم الوجوه – كالاجسام نفسها –يظهرهابطريقة او بأسلوب يقرب من كونها مصبوبة في قالب واحد، وكان تمييز واحد منها عن الاخر يتم بكتابة اسمه من تحته. ويشير الاستاذ فون جابن (Prof. Von Gabain) بكل دقة إلى ان الاويغور استطاعوا ان يروا انفسهم بصورة اكثر وضوحا عن طريق تحويل انتباههم الى الفروق التي تجعل غيرهم يختلف عنهم، وانهم لهذا صنفوا الناس حسب اختلاف ملامحهم الطبيعية. وبمضي الوقت تمكن الاويغور من اجادة فن الصور الشخصية لدرجة امكن معها ادراك اشباه الافراد حتى في صور القساوسة الواقفين في الصفوف رغم تشابه اوضاعهم وازيائهم .

والواقع ان الكوكتورك لعبوا دورا بالغ الاهمية ساهم في مولد فن الصور الشخصية. وحفظ الاتراك القدامى في ذاكرة التاريخ سجلات لابطالهم، نقشوا فيها اسماءهم والقابهم واعمارهم على شواهد من الحجر عرفت باسم بنكو او منكو. واصبح من المحتم ان يكون لكل بطل شاهد او نظير من هذا النوع الذي يصبح من العسير فيما بعد ان يتغير او يتبدل. ولعل تأثير هذه الفكرة او هذا المفهوم عند الاويغور، هو الذي اوحى لهم فيما بعد بالاتجاه نحو فن الصور الشخصية. والى جانب عمليات التمييز بين الصور، وتحديد الاشخاص والاحداث، وابتكار فن الصور الشخصية، فقد قدموا ابتكارا آخر هو التطابق في رسم صور الآلهة، وفي كل هذه المجالات اكد الاويغور تأثيرهم حتى على فن الرسم عند الصينيين .

وعلى الرغم من ان القاغان ونبلاءه قد اعتنقوا المانوية؛ الا ان عامة الاويغوريين بقوا مخلصين للبوذية، مع وجود، قلة من المسيحيين النساطرة. ونرى اهم الاثار التي توضح صور المعابد البوذية الاويغورية، في بزقليق (Bezeklik) القريبة من مورتوق (Murtuk). إذ تتجلى الواقعية كثيرا في ممارسة الرسوم الجدارية للامراء الاويغوريين الموجودة في سورتشوك؛ فتمثل رجالا ونساءً يقدمون الهبات والقرابين وكلها تكشف

عن براعة في رسم الصور الشخصية.

ويوضح التصوير الاويغوري، فيما تبقى لنا من صفحات من الكتب المانوية، مناظر دينية ودنيوية معا. وبالاضافة الى هذا فقد تم اكتشاف صفحات كبيرة مذهبة ورسوم شعارات مما كان يحفظ في المعابد المانوية لاستخدامه في الطقوس الدينية. ولقد اصبح فن التصوير الاويغوري فيما بعد، المصدر الاساسي لتطور فن التصوير الاسلامي.

ومنذ القرنين الثامن والتاسع وماتلاهما، وفن الصور الشخصية والرسوم، الدقيقة يتطور ويتطور على يد الاويغوريين حتى كان القرن الثالث عشر حين وجد هذا التراث الرائع لفناني الترك، طريقه الى الغرب والى العالم الاسلامي على يد المغول، من خلال امبراطوريتهم التي اسسوها.

وبالاضافة الى ماتقدم فهناك قدر ضخم آخر من النشاط الفني ظهر مع بداية القرن الرابع وماتلاه وذلك في دول تركية اخرى ظهرت على امتداد أسيا واوربا –قبل تحولها الى الاسلام– لشعوب امثال : الآفار والتركيش (Turgishes) والقارلق (Karluk) والقرغيز (Kirghiz) البجنك (Peçeneg) والاوغز (Usesr Oghuzu) الذين هاجروا الى اوربا والقبجاق (Kıpçak) والقومان (Cumans) والمجر والبلغار (بلغار الفلجا والدانوب) والخزر. ولانه لم يكن لهؤلاء سوى صلات فنية بسيطة بالفن التركي الاناضولي، فسوف لانركز على اعمالهم.

الترك والاسلام

ظهر الترك (أو الاتراك) لأول مرة في العالم الاسلامي حين انخرط عدد قليل منهم من بلاد فرغانه وطشقند وبلاد ماوراء النهر في قوات الحرس والسكرتارية الخاصة بدولة الخلافة العباسية في النصف الثاني من القرن الثامن الميلادي. ولم يأت القرن التاسع الا وكانت اعدادهم قد تضاعفت. وحين حلت خلافة المعتصم كان الحرس الامبراطوري كله او حرس الخلافة كله من الترك. ومنذ ذلك الحين، خصص لهذا الحرس مقر دائم له في مدينة جديدة هي «سامراء» التي انشأها المعتصم على ضفاف الدجلة شمالي بغداد، عام ٨٣٨ حيث بدأت بذور الفن التركي في الظهور.

واسلوب شطف الحواف الذي شاع في الزخرفة بالجص في المنازل والقصور، والذي نفذ بواسطة صب الجص الندي في القوالب الخشبية، يعتبر ابتكارا ادخله الترك على الفن الاسلامي. وقد ظهر هذا الاسلوب في التحف المعدنية بوسط آسيا قبل سامراء، كما ظهر في زخرفة العمارة التركية بعد سامراء.

وكان قيام دولتين تركيتين للطولونيين والاخشيديين في مصر بين منتصف القرن التاسع وحتى النصف الاخير من القرن العاشر، فرصة اخرى لوضع لبنة في تطوير الفن الاسلامي .

ويتحول الترك طواعية الى الاسلام؛ وتواكب ذلك حركة فنية اصيلة وعظيمة بين مجموعة دول تركية اسلامية في وسط آسيا، وكانت دولة القره خانيين هي اولى تلك الدول حيث تم وضع أساس متين لفن تركي اسلامي. (خريطة ١).

الفصل الثاني

فن القره خانيين

كانت اولى الدول التركية الاسلامية التي تكونت في أسيا هي تلك التي اسسها القره خانيون. وكان هؤلاء يعرفون بخانات التركستان الاويغور او خانات الايليك او آل افراسياب... الخ .. وقد اسس هذه الدولة القارلوق الترك (Karluk Turks) بالاتحاد مع الجيكيل واليغما (Chighil & Yaghma). وعندما تفرق شمل امارة الاويغوريين على يد القرغيز عام ٨٤٠، رأى يابغو (Yabghu) – وكان زعيما للقارلوق ومواليا للاويغوريين – أن يجعل من نفسه اميرا تركيا، وان يتخذ لنفسه لقب قره خان على الدولة التي كانت تقع بين كشغر وسميريجيه (Semirechye). وقد امتد عمر هذه الدولة من منتصف القرن التاسع الى اوائل القرن الثالث عشر الميلادي (٨٤٢–١٢١٢).

وحول عام ٩٢٠ اعترف صاتوق بوغراخان بالاسلام دينا رسميا واتخذ لنفسه اسم «عبد الكريم»، وزاد، بعد هذا، تحول الترك الى الاسلام باعداد كبيرة. وفي عام ٩٥٩ هلك صاتوق بوغراخان في معركة ضد حاكم القره خانيين الشرقيين – الخان العظيم ارسلان خان – عند مدينة بالاصاغون ودفن في ارتوج، الى الشمال من كشغر. ولكن جاء من بعده ابنه بيطاش موسى كحاكم للقره خانيين الشرقيين، بعد ان الحق الهزيمة بارسلان خان حول ٩٦٠، فتأكد بهذا، تحول كل القره خانيين الى الاسلام. وفي عام ٩٩٩ استولى القره خانيون على بخارى، وانتهت في هذا التاريخ دولة السامانيين .

وابتداء من تلك المرحلة، اخذت تظهر وتزدهر اعمال جليلة في مجالي اللغة والاداب التركية. ومن امثلة ذلك القصيدة التعليمية قودات قو بيليك (Kudatgu or Kutadgy Bilig) التي نظمها يوسف (خاص حاجب) وكتبها بالخط الاويغوري في كشغر عام ١٠٦٩، واهداها الى بوغراخان. ومثل الاجزاء الثلاثة من «ديوان لغة الترك» التي كتبها محمود الكشغري عام ١٠٧٤، وهي عمل على جانب كبير من الاهمية والخطورة من وجهة نظر تاريخ الحضارة التركية. ومع ان اعمال محمود الكشغري، اعمال قره خانية صرفة، الا انها كتبت في بغداد وفي زمن السلاجقة العظام.

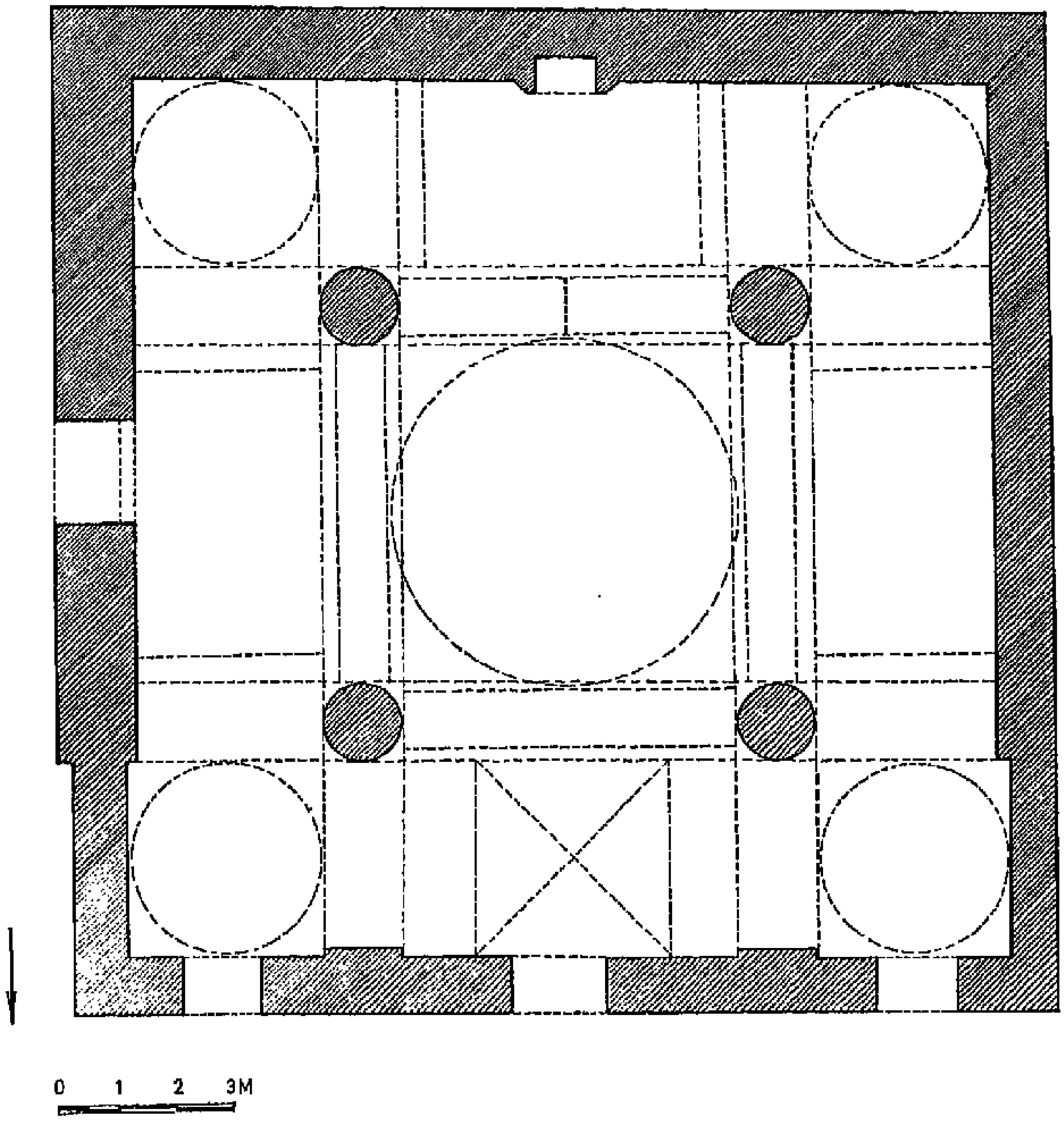
وهاهو الفيلسوف التركي محمد الفارابي المتوفي ٩٥٠ والمولود بمدينة قاراجوق التركية (فاراب أخيرا)،

التي تقع على الشاطئ الشرقي لنهر سيحون، يجئ في طليعة مجددي الفلسفة الاسلامية، على قاعدة من الفكر اليوناني القديم، ويضع التعليقات والشروح لاعمال ارسطاليس. وقد بلغت ثمرات اعماله حول ١٦٠ بحثا في مختلف الموضوعات العلمية والفلسفية. وثمة عالم اخر هو البيروني (من خوارزم) المتوفى عام ١٠٤٨، احد اعظم علماء الرياضة في عصره، والذي خلف ١١٠ بحثا في مختلف فروع العلم، ومنهاالهندسة والجبر والرياضة والجغرافيا .

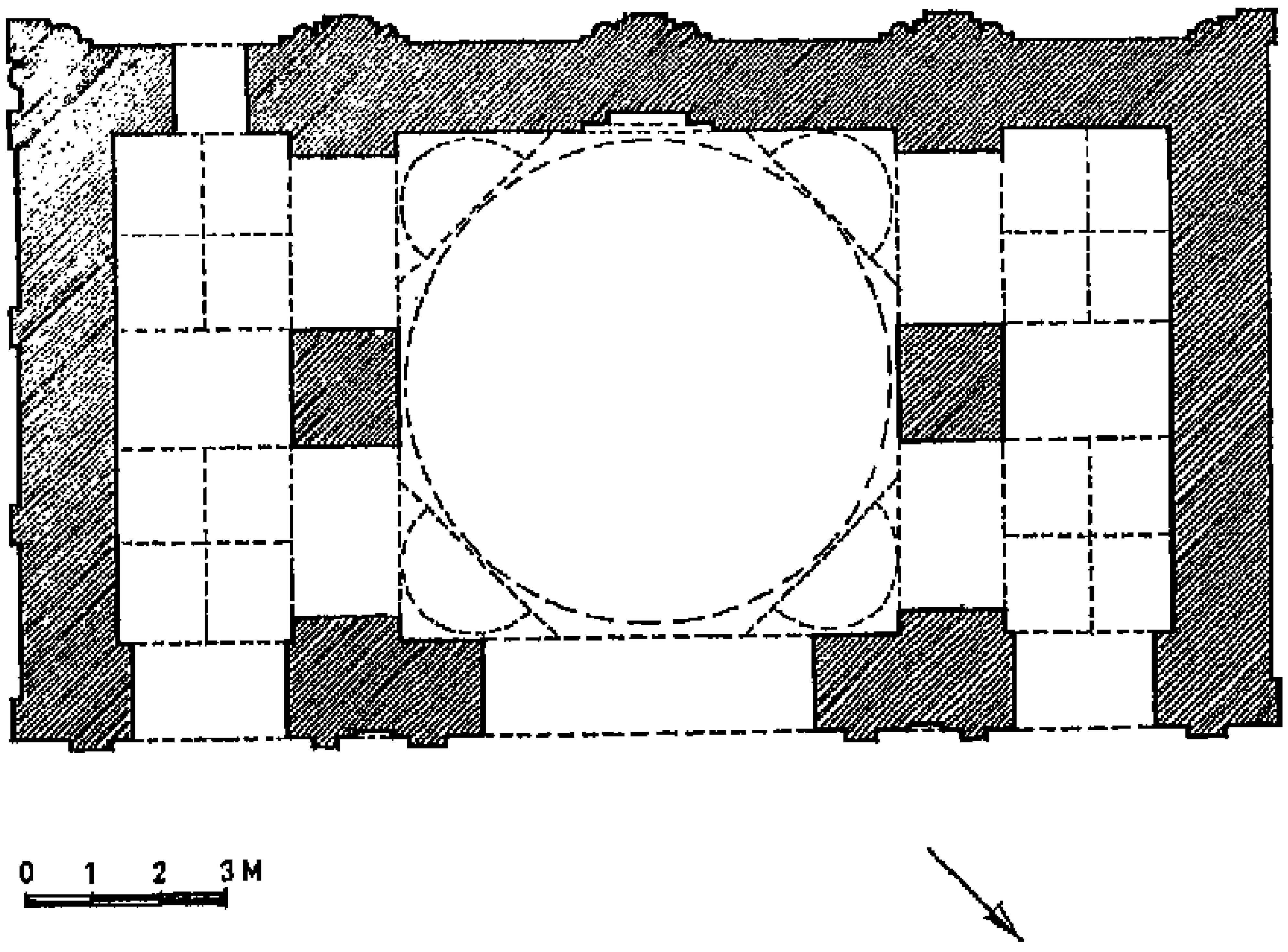
المساجد

نلاحظ ان المباني التي اقيمت في مطلع القرن العاشر، مارست بداية احلال الآجر محل اللبن. ففي مسجد ديكرون الصغير، الذي انشئ في القرن الحادي عشر بمدينة الخزر — على بعد اربعين كيلومترا عن بخارى — نرى خليطا من البناء باللبن والآجر. ولهذا المسجد قبة قطرها ٦,٥ مترا تحملها اربعة أقبية مدببة، ترتكز على اربعة دعائم قصيرة مستديرة، وبقطر يبلغ ٣٠ سم.. ويتضح من هذه القبة ان تخطيط المسجد يميل الى الصغر والتركيز. وهذا واضح في القباب الصغيرة التي في الاركان حيث بلغ متوسط القطر ٣,٦ مترا (تخطيط ١/أ). وحوائط المسجد مصنوعة من اللبن، بينما الدعائم والعقود الحاملة للقبة المركزية من الآجر. ويبدو ان الاعمدة قد تغيرت عما كانت عليه في الاصل. والمسجد من داخله يوحي ببساطة بفضل التشكيلات المكونة من الطوب، ورشاقة العقود وانسجام التخطيط والعمارة.

وانه ليلفت نظرنا كثيرا، هذا البناء القره خاني المبكر عندما نفكر في المساجد ذات المساحات الضخمة والتي بنيت بنفس الاسلوب المركزي وبأنصاف قباب اربع، مما تأسس على يد العثمانيين في القرن السادس عشر. ولايخفى ان القره خانيين جعلوا المدة من القرن العاشر الى الثاني عشر مرحلة تطور رائع في استخدام الطوب في العمارة. واذا انتقلنا الى مسجد طلختان بابا، الذي يبعد ثلاثين كيلومترا عن مدينة مرو القديمة، والذي يرجع الى نهاية القرن الحادي عشر او بداية الثاني عشر، نرى ان المسجد كله مبنى بالاجر؛ وان فيه الكثير مما يثير الدهشة من الناحية التخطيطية والمعمارية. فالمساحة مستطيلة، اذ تبلغ ١٠×١٨ مترا، وتغطي وسطه قبة رئيسية، والى جانبها، اقبية صغيرة متقاطعة، (تخطيط : ١/ب). وتتكون واجهات المبنى من مجموعة من الحنيات، وهذه الحنيات مزينة معماريا بتشكيلات غنية ومتنوعة من الطوب. ويعطينا هذا الاسلوب رؤية متأخرة للانشاءات القره خانية. ويطل المسجد على الخارج من خلال ثلاثة عقود، اوسطها اوسعها والى يمينه وشماله اثنان اقل اتساعا. والزخارف المصنوعة بالطوب والسائدة في تزيين واجهات المسجد، نراها مكررة في حنية المحراب ذات العقد المدبب. والجدير بالنظر في مسجد طلختان بابا، انه يعتبر الخطوة الاولى بالنسبة لتصميمات العمائر ذات القبة الواحدة، التي تمتد الى كل جوانب المبنى. وقد اتبع هذا الاسلوب ذاته، المهندس البناء سنان في العصر العثماني في القرن السادس عشر. ومعظم مساجد القره خانيين ماتزال باقية الى يومنا هذا رغم ماجرى عليها من العديد من الاصلاحات سواء بالاضافة او التعديل.



تخطيط ١/ا - مسجد الخزر.



تخطيط ١/ب - مسجد طلخاتان بابا.

ويقوم مسجد مغاقي عطاري (Maghak-i Attari) في بخارى في موقع مسجد قره خاني قديم بني في القرن الحادي عشر. ورغم انه ماتزال هناك بقايا واثار لاربعة اعمدة من المبنى القديم، الا انه يستحيل تصور التخطيط الاصلي للمسجد. ومن الممكن القول عموما، ان اسلوب التخطيط هنا هو نفس الاسلوب المتوحد المركز. واذا كان البناء القديم اصيب بالتدمير فان بقايا المدخل الجنوبي بعقوده المدببة، الباقية من عهد القره خانيين، تعتبر ذات اهمية كبيرة بسبب سمو مستوى زخارفها المعمارية، حيث تمتزج التعبيرات النباتية والهندسية في انسجام وتوافق تامين، مع الكتابة الجميلة. كذلك كانت التشكيلات الزخرفية الاولى المكونة من قوالب صغيرة من الطوب اللامع والفخار المنحوت والجص المصبوب تتم بمهارة فنية عالية. كما كانت الاشرطة المتعددة الخطوط والناتجة عن تقاطع الاشكال المثمنة، تكوّن الحشوات النهائية والسفلى التي تزين حنايا المداخل، تلعب دورا هاما جدا في زخرفة العمائر القره خانية. ومع كثرة استخدام هذا النوع من الزخرفة الا انه كان يكتسب دائما روحا ومذاقا جديدين في كل مجال من مجالات الفنون ايام الغزنويين والسلاجقة العظام حتى ايام سلاجقة الاناضول والعثمانيين. وقد استمر التكوين العام لعقود وحنايا المداخل كما هو في عمائر سلاجقة الاناضول وفي عمائر التيموريين ايضا. ويعطينا تخطيط مسجد «مغاقي عطاري» ببلاطاته او بوائكه الثلاث المرتكزة على ستة اعمدة ترجع الى القرن الثاني عشر؛ صورة عن العمارة القره خانية في احسن درجات تطورها. ويمكن اعتبار هذا المسجد المرحلة المبكرة التي اخذت عنها المساجد ذات البلاطات الثلاث بالاناضول.

ومعظم آثار مدينة بخارى، تم بناؤها على يد محمد بن سليمان ارسلان خان (١٠٨٧–١١٣٠). وأحد هذه المباني، ونعني به مسجد الجمعة، يرجع في تاريخه الى بداية القرن الثاني عشر. اما مسجد قالان (Kalan Mosques) الحالي فانه يرجع الى ايام الحاكم الشيباني ازبك خان (١٥١٤)، اذ لم يبق من المسجد القديم سوى المئذنة؛ وحتى هذه لم يبق منها هي الاخرى سوى ٤٧ مترا من الارتفاع الاصلي. ونرى فيما بقي من الكتابات التي على الخزف الذي يغطيها، اسم ارسلان خان، والتاريخ (٥٢١هـ/١١٢٧). والمئذنة ذات اسطوانة غليظة، تأخذ في النحول كلما ارتفعت نحو قمتها؛ ويزينها ثلاثة عشر شريطا من الزخارف الهندسية المحفورة. وتشرف هذه المئذنة على المدينة كلها حتى انها اصبحت شعارا لمدينة بخارى. ويدعي البعض ان ذِرْوة السطح المكونة من مجموعة من عقود مدببة ومحمولة على سنادات حلزونية ترجع الى ايام المبنى الاصلي. ونرى اقدم امثلة هذا النوع من المآذن في مئذنة قره خانية اخرى بنيت في اوزكند في القرن الحادي عشر. وهذه المنارة او المئذنة قطرها ٩,٤ مترا وارتفاعها ١٧ مترا. وهي مبنية من طوب غليظ وتدور حولها صفوف من الزخارف الهندسية بعضها عريض وبعضها ضيق. واسلوب مئذنة مسجد قالان وزخارفها، ليست على جانب من الحسن، ولعلها بنيت على يد صانع قره خاني من اوزكند، كان يحاول تقليد المئذنة الاصلية.

وفي عام ٥١٦هـ/١٩–١١٢٠م حوّل ارسلان خان حديقة كبيرة للصيد، في ضواحي بخارى، ترجع لعهد القره خانيين، الى مسجد مفتوح في الهواء الطلق، واقتصر في هذا المسجد على حائط القبلة. وكانت الصلاة الجامعة تتم تحت اغصان الاشجار. وكان حائط القبلة هذا هو نفسه حائط القبلة لمسجد نمازكاه (Namazgāh Mosque) الذي اسس في القرن السادس عشر. وازدان المحراب بكتابات كوفية هندسية

الاسلوب وبطوب لامع باللونين الاصفر والاحمر. اما اطار عقد المحراب فقد زين بكتابات تحمل لفظ الجلالة متكررا، واسماء الخلفاء الاربعة وعبارة الملك لله.

وهناك مسجد آخر من تلك المساجد القره خانية الكبيرة في جار قورغان (Car Kurgan) قرب مدينة ترمذ، ويرجع تاريخ مئذنته فقط لعام ١١٠٨–١١٠٩. وترتفع هذه المئذنة من فوق قاعدة مثمنة. اما اسطوانتها فبها ست عشرة حلية (نصف خيزرانه) وآيات قرآنية تشغل حزاما عريضا عند قمتها، كما توجد كتابات اخرى على كل وجه من اوجه جدران القاعدة. ونشاهد حول الباب الجدائل المتعددة الطيات والناجمة عن تقاطع مجموعة من المثمنات. وللتخلص من أية رتابة في اسلوب الزخرفة، فقد نظم الطوب في صفوف متعرجة رأسية وافقية. والمئذنة اكثر ارتفاعا من غيرها الى ماقبل مطاف المؤذن، اما مابقي بعد ذلك فقد سقط بفعل الزلازل. ولما كان اسم مهندس المبنى قد سجل على انه : محمود السرخسي، فانه يمكننا القول بانه جاء من سرخس. ونلاحظ استمرار اسلوب زخرفة اسطوانة المئذنة بذلك العنصر المعماري المكون من نصف خيزرانه، لعدة قرون في العمائر التركية، سواء كانت أضرحة او مآذن؛ وانه صادف الكثير من التنويع والتطوير. ومن اقرب الامثلة التي تحمل هذا الاسلوب الزخرفي : مقبرة رادقان (Radkan)، التي ترجع الى القرن الثالث عشر، ومئذنة في أنطالية (Antalya) واخرى بمدرسة «شفته منارة» (المنارتان التوأم) بأرضروم. ويمكننا ملاحظة نفس هذه الخصائص المعمارية – مع بعض التعديلات – في مئذنة السلطان مسعود الثالث في غزنه؛ وهي المئذنة التي بنيت في نفس وقت بناء منارة جارقورغان، وفي مئذنة قطب منار (Qutb Minar) التي بناها قطب الدين أيبك في دلهي عام ١٢٠٦، وفي مآذن اخرى عديدة بناها سلاجقة الاناضول، بل والعثمانيون ايضا. وتدلنا مئذنة بورانه (Burana) في بالاصاغون (Balasagun) بشرقي التركستان، على وجود مسجد آخر للقره خانيين يرجع الى القرن الحادي عشر.

ومئذنة وابكنت (Vabkent) الموجودة الى الشمال من بخارى ترجع الى عام ١١٩٦، هي في الغالب صورة طبق الاصل من مئذنة قالان، ولاتقدم لنا شيئا جديدا.

واعتمادا على ماجاء في تاريخ نرشخى (Narshakhi) عن بخارى، فانه لما كانت معظم المآذن السامانية قد اقيمت من الخشب فانها سرعان ماكان يصيبها الحريق. اما القره خانيون فقد اقاموا مآذنهم الضخمة من الآجر ، ومن ثم فما تزال اقدم المآذن القره خانية باقية حتى الان ببلاد التركستان.

المقابر

تعتبر مقبرة عرب أتا (Arab ata) التي ماتزال باقية بمدينة تم (Tim) قرب زرفشان، اقدم امثلة العمائر الجنائزية القره خانية؛ ويرجع تاريخها الى عام ٣٦٧هـ/٩٧٨م. وهي بناء ذو قبة واحدة، محمولة على اربعة حوائط (٦×٦ مترا)، احدها هو الواجهة التي لها معالم محددة. وتختلف هذه المقبرة عن مقبرة بخارى السامانية، التي ترجع الى النصف الاول من القرن العاشر من حيث ارتفاع العقود الثلاثية الحاملة للقبة ومن حيث اختفاء القبة وراء صفة المدخل؛ مما اكسب المبنى الصغير منظورا اكثر اتساعا واكبر ارتفاعا عما هو عليه حقيقه. وزخارف الطوب الهندسية، التي نشاهدها في مدخل واجهة مقبرة عرب أتا، ذات العقد الواسع المدبب، والحنيات الثلاث التي تزينه، وشريط الكتابة، الذي زال معظمه، والنضج المعماري

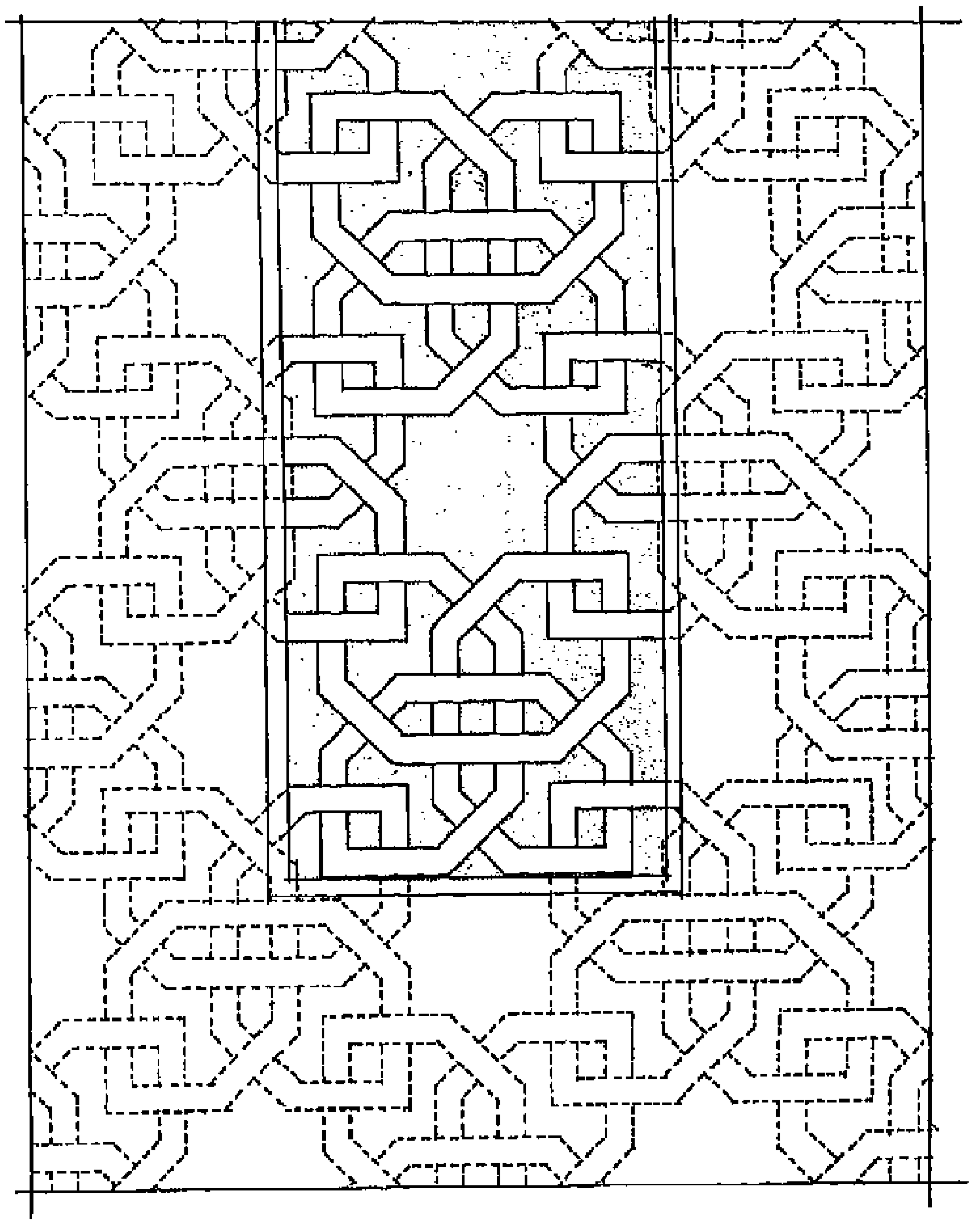
بصفة عامة، كل ذلك ينبئ عما ستكون عليه عمارة المقابر القره خانية من تطور وروعة فيما بعد.

ونأخذ الدليل على حدوث ذلك التطور السريع في عمارة المقابر القره خانية، من مجموعة اعمال بنيت في اوائل القرن الثاني عشر مثل مقابر عائشة بيبي، وبلاجي خاتون (Baladzhi Khatun) قرب محطة جمبول (Dzhambul) على طريق سكة حديد تركستان – سيبريا عند طلس، حيث مايعرف الان باسم كازاكستان. ومسطح مقبرة عائشة بيبي يبلغ سبعة امتار في مثلها. والقبة، وان كانت قد تهدمت تماما، الا انها كانت تتميز بالعمق. وحنية المدخل الضيق ضيقه، تزينها دعائم ركينة غليظة وتتميز كذلك باعمدتها الركنية الغريبة التي تظهر عريضة من اعلا ومن اسفل ونحيلة من الوسط. وتتزين الواجهات والمئذنتان بأربعة وستين تصميما زخرفيا محفورا؛ كما انها مغشاة ببلاطات مربعة من الخزف،رسومها صليبية ونجمية. ولابد ان تكون مقبرة على جانب من الغنى والعظمة تلك التي تبنى لعائشة بيبي، التي كانت ابنة سلطان وزوجة خان. انها كانت ابنة السلطان السلجوقي العظيم آلب ارسلان ثم اصبحت زوجة الحاكم القره خاني شمس الملوك نصر بن ابراهيم (١٠٦٨–١٠٨٢). وينسب الى هذا الحاكم اهتمامه باقامة عدد من العمائر الهامة ببلاده، ومن الطبيعي ان يكون من بين ذلك مقبرة هامة لزوجته عائشة.

اما مقبرة بلاجي خاتون، فهي وان كانت بنفس ابعاد المقبرة السابقة، الا انها اكثر بساطة من حيث المظهر. فالقبة من الداخل محمولة على عقود ركنية، ومكونة من ثمانية اخاديد او قنوات؛ اما من الخارج فشكلها عبارة عن مخروط هرمي يتكون من ١٢ ضلعا. ويوجد في كل واجهة حنية طويلة ضيقة على كل من جانبي المدخل، ولا زخارف اطلاقا اللهم الا كتابة على الخزف بخط النسخ الردئ، تدور حول الحافة العليا للمبنى. وغالبا ماكانت بلاجي خاتون على صلة ما بعائشة بيبي.

واكثر المقابر القره خانية رشاقة من وجهة النظر المعمارية، توجد في جزء من اقليم أوزكند، الذي يمتد الى الشرق من وادي فرغانة، وهو مايعرف الان باسم قرغيزستان. فهنا نرى على صف واحد مجموعة تتكون من ثلاثة مقابر، لم يبق من اقدمها وارحبها سوى عقد من قبة وجانب من المدخل. ويرجع تاريخها الى عام ٤٠٣هـ/١٠١٢م وتنسب الى نصر بن علي، الحاكم القره خاني الكبير، الذي اتخذ لنفسه لقب آرسلان إيليك خان. ومساحة هذا المبنى ٨,٥ مترا مربعا وتغطي جدرانه الاربعة قبة محمولة على اربعة عقود. وعندما رآها فون فيللر (Von Viller) عام ٢٤–١٩٢٥ كان حائط الواجهة قد تم ترميمه. ويوجد اسفل عقد القبة الوحيد الباقي، مجموعة من خمسة عقود دائرية تحيط بها حلية جانبية، وتزين هذه المجموعة اشكال محورة من زهرات اللوتس والمراوح النخيلية المصبوبة من الجص ذي الحواف المشطوفة او المائلة، وهو مايذكرنا باسلوب جص سامراء في القرن التاسع.

واشكال النجوم والجدائل رباعية الطيات، التي تتكون من تقاطع خطوط انصاف المثمنات؛ والتي تتم صياغتها بقوالب الطوب في الحواف العريضة – وهي ماتزال ترى هنا على المدخل – لها اهمية كبيرة باعتبار كونها اصدق مثال للوحدات الزخرفية الهندسية. وهذه اصبحت فيما بعد– وبعد ان طرأ عليها العديد من التعديل– من الصيغ الزخرفية التقليدية في الفن التركي (تخطيط ١/أ). ومن اليسير تتبع تطور هذه الصيغة الزخرفية في العصور المتلاحقة للفن التركي، سواء في العمارة او في الفنون الاخرى. وهناك تشكيل زخرفي آخر من ثمرات فن القره خانيين وهو عبارة عن تكوينات زخرفية ناجمة عن تقاطع مثمنات مصنوعة بالطوب



تصميم ١/أ —اوزكند، مقبرة ناصر بن علي، تفاصيل من على المدخل.

على مدخل مسجد مغاقي عطاري في بخارى، وعلى الجزء الضيّق من وسط مئذنة أوزكند. ونرى -لأول مرة- في مقبرة ناصر بن علي، تعبيرات من الاوراق النباتية، بالاضافة الى الاشكال المألوفة من الزخارف الهندسية.

اما المقبرة الثانية والتي تقع الى شمال المجموعة، فهي احسن الثلاث حفظا. وقد بناها في (٥٤٧هـ/١١٥٢م)، جلال الدين حسين، كما تدلنا على ذلك الكتابة الموجودة اعلا عقد المدخل. ومما يدل على انحدار صاحبها من اصول تركية، اسمه التركي، فهو «ألب قليج تانقا بيلكه تورك طوغرول قاغان»، الذي كانت وفاته عام ١١٥٦. وتتكون هذه المقبرة القره خانية من اربعة جدران تغطيها قبة محموله على عقود، تعتبر - بسبب واجهتها ومظهرها الخارجي - علامة بارزة في تاريخ العصر ؛ وهذا ما جعلها واحدة من اعظم الانشاءات الهامة في تاريخ العمارة التركية. ويحيط شريط عريض من الزخارف الهندسية بحنية ذات عقد مدبب بينما خففت حدة زوايا الحنية بعضادات مستديرة. ونرى هنا لاول مرة اشكالا من الافرع النباتية (التوريق الرومي الاسلوب) مع خط النسخ على عقد المدخل. وتتكون تفاصيل هذه الزخارف الدقيقة من افرع نباتية وزهرات لوتس ومراوح نخيلية بالاضافة الى اشكال حنيات ثلاث خفيفة الغور، لها عقود

مدببة. ومعظم هذا قد تحطم في السنوات الاخيرة. ونرى على الوجه الداخلي لعقد المدخل، نجمات كبيرة ذات ثمانية جوانب مصنوعة من الفخار المحروق وممسوكة بعضها ببعض بأربعة أذرع، تزينها هي الاخرى اشكال من محاليق العنب ومراوح النخيل والافرع النباتية الرومية. وان الانسان ليؤخذ بذلك الثراء الواضح في الزخرفة وكيف انه تطور هكذا ببساطة عظيمة. ويدور حول عقد المدخل المدبب شريط كتابي بالغ الروعة. وتوجد عند قمة العقد مباشرة، حشوة من الخزف الفيروزي اللون. وعلى كل من جانبي هذه الحشوة توجد ميدالية مستديرة غفل من الزخرفة، ولعلها كانت في وقت ما مغطاة ببلاطات خزفية.

ونأخذ من نقش كتابي على المقبرة الثالثة التي تقع الى جنوب المقبرة الاقدم، ان بناء هذه الثالثة كان عام ٥٨٢هـ/١١٨٧م، وان تمامها استغرق عشرة شهور. ونلاحظ هنا ان الجزء الأوسط من النص المكتوب الموجود فوق حنية عقد المدخل قد اختفى تماما، وانه كان يتضمن ماكان هناك من الاسماء. ومع ان المنحى المعماري في هذه المقبرة يتجه نحو الخطوط المتعامدة الا انها فيما يبدو تميل نحو محاكاة اسلوب مقبرة جلال الدين حسين، التي بنيت قبلها بنحو ٣٥ عاما. وشكل الواجهة هنا تقليدي، للغاية. وقد لعب دورا هاما سواء في عمائر سلاجقة الاناضول او عندما بنيت اول مقبرة في العمارة التيمورية بمدافن شاهي زنده (Shah-i Zinde) في سمرقند.

والتفاصيل المعمارية في هذه المقبرة الثالثة، تنحصر في مجموعة تشكيلات زخرفية تتتابع من الخارج الى الداخل. فثمة اشكال معينات غنية تزين العضادات الركنية المستديرة المصنوعة من الطوب، وعقد عليه نقوش، يقوم على دعامات موجودة بالمدخل، وشريط من الكتابات الكوفية المضفرة، ورسوم اخرى هندسية مع كتابة بخط النسخ تدور مع الحواف وتتداخل مع الافرع النباتية والمراوح النخيلية المحفورة. ويشير هذا كله الى ماحدث من تطور في وقت قصير. والواجهات الجانبية للمبنى منقسمة الى ثلاث حنيات بواسطة عقود مدببة ؛ وهي صورة طبق الاصل للواجهة الرئيسية لمقبرة بلاجي خاتون.

وعلى الرغم من الثراء الزخرفي المتجلي في هذه المقبرة، الا انها ضعيفة من الناحية الانشائية او المعمارية، اذا ماقورنت بالمقبرتين الاخريين. ويتضح من تاريخها انها تنسب الى محمود بن نصر حفيد جلال الدين حسين، والاسم التركي لهذا الحفيد كان «طوغرول قاغان»، وقد حكم فرغانة من عاصمته اوزكند ؛ كما ضرب اسمه على السكة عام ١١٨٢، ولابد ان تكون مقبرته قد بنيت بعد ذلك ببضع سنين.

ومن المقابر التي تعتبر مثلا بالغ الاهمية بالنسبة للعمارة القره خانية، مقبرة الشيخ فضل في سفيد بولاند (Sefid Bulend) قرب العاصمة القديمة كاسان (Kassan) الى الشمال من فرغانة. والمشاهد لهذا المبنى من الخارج يرى ثلاثة طوابق ارتفاعها ١٤ مترا كلها مبنية بالآجر ؛ كما انه خليط بين كونه مقبرة او مزارا لاحد الاولياء. والقسم الذي به عقود القبة مكون من ثمانية اضلاع، ويحمل هذه العقود، اربعة حوائط، كأنها المكعب من الداخل، وعلى عكس مانرى من بساطة الشكل الخارجي لهذا المبنى المصنوع من الطوب غير المزخرف، الا ان المدخل يكشف عن ثراء زخرفي شديد. اما جدران الجزء الاوسط من القبة فتتجلى فيها الرؤية الواضحة لمفهوم الزخارف المعمارية، التي نادرا مانجدها في مكان آخر.

والزخارف الجصية تبدأ هنا من عند قواعد الجدران، وتتكون من صفوف من عقود ثلاثية الفصوص. ويلي هذا صف من الحلقات الزخرفية تحيطها كتابات كوفية، ويحدد هذا اطار من الحليات الجصية المقوسة

والمسننة. وتوجد بدائر جدران المبنى، واعلا كل تلك الزخارف، نصوص قرآنية بالخط الكوفي. ويبدو ان داخل القبة كان مغطى كذلك بزخارف منحوته من الجص.

وليس لمقبرة الشيخ فضل تاريخ مذكور. ولكن اسلوب عمارتها يوحي أن تاريخها يجيء في منتصف القرن الثاني عشر، ويضعها بين مقبرتي نصر بن علي وجلال الدين حسين في اوزكند.

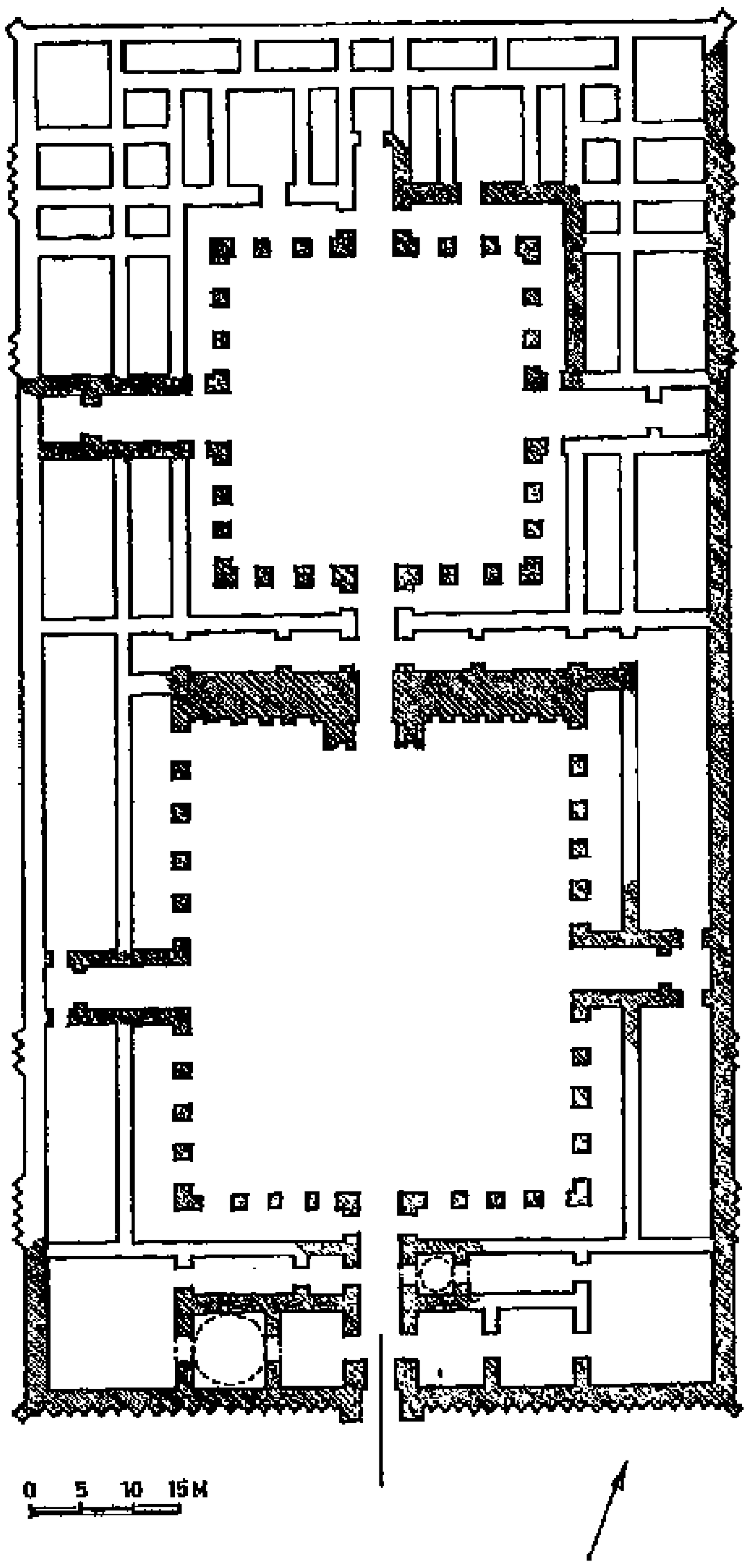
ومع وجود خمس عشرة او عشرين مقبرة اخرى معروفة، الا اننا اكتفينا هنا فقط باكثرها خصوصية من أجل ان تحدد الصفات العامة لما تمتاز به تلك المقابر.

محاط الرحال (الربط أو الخانات)

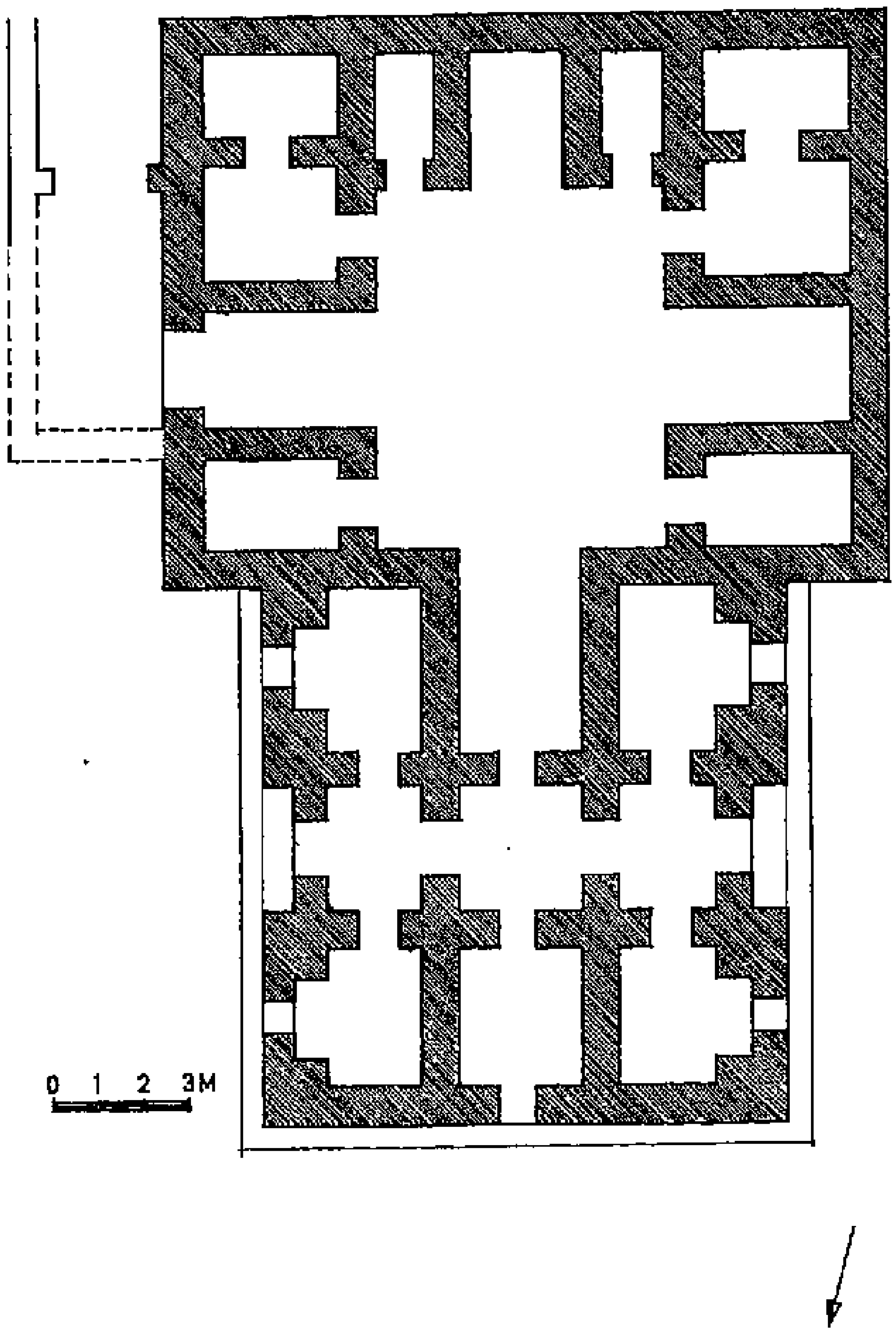
ترجع اقدم الخانات او محطات الرحال المعروفة في التاريخ المعماري التركي الى زمن القره خانيين، وكانت تسمى بالرباطات. ثم استمر تخطيط وعمارة الخانات القره خانية موضع اهتمام وعناية السلاجقة العظام وسلاجقة الاناضول من بعدهم.

وقد بني شمس الملوك نصر بن ابراهيم، سلطان القره خانيين وزوج ابنة آلب آرسلان، اثنين من محاط الرحال هذه : واحد منهما على طريق بخارى - سمرقند، والثاني على طريق سمرقند - خجند (Khodzhend) واكثر الرباطين اهمية هو المسمى «رباط مَلِكْ» الواقع على طريق بخارى - سمرقند، الذي بني عام ٤٧١هـ/٧٨-١٠٧٩م. ومن بقايا جدرانه، يمكننا القول انه كان بناء مربعا يبلغ ٨٦×٨٦ مترا وان غرفه وقاعاته وزعت على طابقين، وكلها تدور حول فناء مركزي، اما الاسقف فكانت بنظام الاقبية. واقيم المبنى كله باللبن مع تغطية بالآجر. ولم يبق من ذلك قائما حتى الان سوى الحائط الجنوبي والمدخل. وهذا الحائط مدعم بابراج حول اركانه، ومقسم بسنادات كبيرة نصف دائرية من الطوب تتوجها سلسلة من عقود مدببة موضوعة في تتابع بعضها اثر بعض. والاسلوب المعماري الذي تمت ممارسته في هذا الخان اسلوب تقليدي وشائع في منطقة مرو، ويمكن مشاهدته في عدد من القلاع بالمنطقة، كما انه يلقي ضوءا على تاريخ العديد من الخرائب والاطلال التي لها نفس الاسلوب المعماري في مرو وخيوة وترمذ. اما المدخل ذو العقد المدبب، الذي يعرف ببلاد التركستان باسم بيشطاق (بالفارسية)، فيرتفع الى منتصف واجهة المبنى تماما، وهو من العلامات البارزة والمميزة. ومع انه يرجع الى النصف الثاني من القرن الحادي عشر، الا انه يجدد الشكل التقليدي الناضج للبوابات او المداخل التركية. وابعاد المدخل تكشف عن ضخامة وروعة (١٢×١٥ مترا)، اما ارتفاع الجدران فقد بلغ اثنا عشر مترا. ويعلو العقد نص قرآني مكتوب بالخط الكوفي، بينما يدور حول العقد اطار عريض تزينه وحدات من نجوم كبيرة واشكال صليبية أو متقاطعة من الطوب البارز. ويحدد ذلك كله، حلية بنائية تتكون خطوطها المتقاطعة من عقد هندسية في نهاياتها. وهذا النوع من المداخل او البوابات، التي ظهرت اول ماظهرت زمن القره خانيين، يكوّن القاعدة الاساسية لفن المعمار عند السلاجقة العظام وسلاجقة الاناضول وعند التيموريين.

ويوجد في القسم العلوي من الحائط نص فارسي مكتوب بالخط الكوفي بالطوب ولكنه ناقص في بدايته وفي نهايته. وقد قرأ بارتولد، تاريخ هذا المبنى واسم منشئه في حاشية بمخطوطة «كتاب ملاّ زاده»؛ وبهذا



تخطيط٢/أ– خان اقجاكاله.



تخطيط٢/ب – خان كرتلو تبه شهر (Bashan).

يكون قد ألقى ضوءا على الاجزاء الناقصة في النص الفارسي المكتوب. ومن المرجح ان البرج الاسطواني الموجود عند الزواية التي الى يسار الواجهة، والذي يبلغ ارتفاعه ١٥,٥ مترا كان مئذنة للمبنى، ويزخرف هذا البرج شريط كتابي دائري عريض اسفل دروته تماما. وفي صورة محفورة ترجع الى عام ١٨٤١م يمكن رؤية واجهة المبنى والمدخل الذي يتوسطه، والبرجين الاسطوانيين عند ركني المبنى، والدعامات الضخمة الموجودة بالحوائط الجانبية والحنيات الطويلة التي تنتهي بحشوات لعقود مدببة وزخارف هندسية. وتعتبر هذه الواجهة نموذجا للبوابات الضخمة والاساليب التي لاتنسى بالنسبة لعمارة الواجهات.

وهناك خانات قره خانية اخرى ذات تخطيطات واشكال متنوعة، ومن الواضح انه كان لها تأثير قوي على مثيلاتها التي تأسست على يد الترك فيما بعد.

وخان دهستان (ببلاد التركمان) بناء متهدم جدا، ويرجع للقرن الحادي عشر. وهو يشبه في مساحته

المربعة (٣٧×٣٧ مترا)، وفي ابراجه الجانبية والركنية، وفي فنائه المتوسط ذي البوائك، كلا من رباط الزعفران على طريق نيسابور – سبزور، الذي يظن انه من عمل ملكشاه في القرن الحادي عشر، ورباط انوشروان في اقحوان (Ekhvan)، شرقي سمنان. لكن بدلا من الاربعة ايوانات، التي رأيناها في رباطي الزعفران وانوشروان؛ نجد هنا في رباط دهستان ايوانا واحدا هو ايوان المدخل، وربما يكون، بسبب هذا، اقدم من الاخرين.

ومن خير امثلة الخانات، خان آقجا قلعه (Akchakale) الواقع على طريق مرو–آمل. وهو مبنى باللبن والآجر وتبتلع معظمه الان صحراء قره كم (Karakum). ويعتبر من ناحية تخطيطه وشكله الخارجي، المرحلة المبكرة لاسلوب «رباط شرف» الذي بناه السلاجقة العظام على طريق نيسابور – مرو عام ١١١٥/٤م. ويتكون الخان من فنائين، احدهما يلي الاخر ويطل على كل فناء اربعة ايوانات ذات بوائك. وتخطيط هذا الخان ينم عن تناسق وانسجام ويبدو انه يرجع في تاريخه الى نهاية القرن الحادي عشر (تخطيط ٢/ب).

وخان دايا خاتون (Daya Khatun)، الموجود على الطريق الموصلة من آمل الى خوارزم (على ضفاف نهر جيحون)، له تخطيط مربع الشكل واربعة ايوانات، وابراج مختلفة الاسلوب – واحد مصمت والاخر مجوف – موجودة في اركان المبنى وجدرانه. اما الغرفتان الموجودتان في الزاوية الشمالية الغربية خلف الايواني الغربي – فانهما تشبهان تماما تخطيط الغرف في رباط شرف؛ اذ استخدم نفس الاسلوب المعماري في البناء بالطوب المتماسك اللبنات. ويذكرنا هذا بمسجد طلختان بابا. ومن الممكن اذن ان نضع خان دايا خاتون في نهاية القرن الحادي عشر.

اما الخان الموجود في خرائب قورتلو تبه شهر (Kurtlu Tepe) «باشانه» فانه يختلف في تخطيطه عن الخانات الاخرى. ويبدو كأنه صورة طبق الاصل، ولكن مصغرة، من خانات سلاجقة الاناضول. فالفناء المفتوح في المقدمة والبهو المغطى، الذي يليه، تمثل الافكار المعمارية لتخطيط الخانات او الاربطة العظيمة، لدى سلاطين بلاد الاناضول (تخطيط ٢/ب). وربما يرجع هذا الخان لنهاية القرن الحادي عشر او بداية الثاني عشر.

وللخانات القره خانية اهمية كبيرة في العمارة التركية، اذ كان لها فيما بعد تأثير واضح على التخطيط المعماري، ليس فقط بالنسبة للخانات ولكن بالنسبة للمدارس والمساجد ايضا.

الفصل الثالث

فن الغزنويين

عرفت الدولة التركية التي اسسها سبوك تكين عام ٩٧٧، وكانت عاصمتها غزنه، باسم الدولة الغزنوية. وخلف تكين هذا ابنه السلطان محمود عام ٩٩٨. وتمكن السلطان محمود، بعد سبعة عشر عاما من الحروب ان يغزو كل شمال الهند، وان يحول اهلها الى الاسلام، تحت الادارة التركية. واضاف هذا السلطان الى امبراطوريته مقاطعتي خوارزم وخراسان. لكن حدث عام ١٠٤٠، وفي حكم ابنه مسعود الاول ان حاربه السلاجقة وافقدوه كل املاكه خارج حدود الهند وافغانستان. ومنذ ذلك التاريخ حتى عام ١١٩١، بقيت الدولة الغزنوية تابعة للسلاجقة.

وقد تحولت اثناء حكم الغزنويين، مدينة صغيرة قليلة الاهمية، هي غزنه، الى واحدة من اكبر المراكز الحضارية في كل آسيا. فقد سارع السلطان محمود في تأسيس المدارس والمكتبات وجمع حوله مشاهير العلماء. وفي هذا الوقت، وفي بلاط السلطان، اتم الشاعر الفردوسي ملحمة الشهنامة، واهدى هذا العمل الكبير للسلطان، بينا اطلق عليه الفروخي (Farruhi) انه ملك الملوك (الشاهنشاه) عام ١٠٣٨. وكان الترك يقيمون في هذه المنطقة قبل الغزنويين؛ ولهذا اهمية تاريخية كبرى، من حيث عظم تأثير الفن التركي الغزنوي على فنون كل من السلاجقة العظام وعلى الاتراك ببلاد الهند.

المساجد

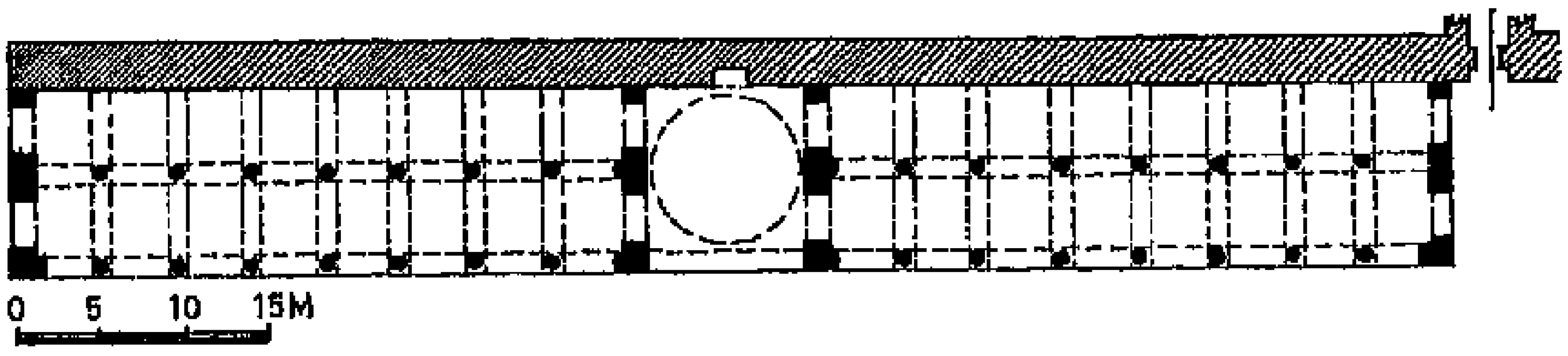
اعتمادا على ماورد عن «العتبي» في كتابه القيم «عروس الفلك» يمكن القول ان المسجد الذي بناه السلطان محمود في غزنه، كان ذا سقف مرفوع على اعمدة خشبية استحضرت له من الهند، وكانت مليئة بالزخارف البراقة بالالوان، كالاحمر والذهبي واللازوردي. وما من شك ان مساجد اخرى قد اقيمت هنا وهناك في غزنه.

اما حكاية الابراج المقامة بمدينة غزنة، والتي ظلت لفترة طويلة مثارا لنظريات كثيرة لااساس لها، فقد وصلت اخيرا الى حل؛ حيث اثبتت الصور الفوتوغرافية التي اخذت لتلك الابراج عن بعد، انها تقع وسط

اطلال ممتدة وكأنها اطلال مسجد. وان تلك الابراج لابد وانها كانت مآذن للمسجد. ولو تمت بعض الحفريات لامكن الكشف عن ذلك المسجد. وتذكر بعض النصوص المنقوشة على واحدة من المنارات، ان بانيها هو السلطان مسعود الثالث. والجزء العلوي من تلك المنارة، ذو بدن اسطواني واقرب مايكون الى شكل مخروطي بسيط؛ بينما القسم الاسفل – والذي مايزال باقيا– مبني بالطوب ومحاط بحافة على هيئة نجمة ذات ثمانية رؤوس؛ وهذا كله يقوم فوق قاعدة حجرية قليلة الارتفاع. اما ارتفاع المئذنة فكان في بادئ الامر ٤٨ مترا. وقد تهدم القسم الاسطواني العلوي من المئذنة بفعل الزلازل. وسلّم المئذنة من داخلها. وكان قد بدئ في الجزء العلوي، بعمل زخارف من الطوب تتضمن اشكالا من التوريق والزخارف الهندسية الى جانب نقوش كتابية من الخط الكوفي الغني بالزخارف، على حين ظل الجزء السفلي بغير زخرفة. ويبدو ان سبب عدم اكتمال تزيين المئذنة يرجع الى وفاة السلطان مسعود التي حدثت عام ١١١٥م.

اما المئذنة الثانية، فانها استمرت باقية حتى عام ١٩٥٣، وهي تنسب الى السلطان محمود؛ والبعض يعتقد انها اقدم عمرا من الاولى. وتوضح الابحاث التي قامت بها ج. سورديل – تومين (J. Sourdel-Tomine)، نسبة بعض النقوش، الى بهرام شاه (١١١٧–١١٤٩). وهذه المئذنة في الحقيقة، تمثل نسخة مبسطة من مئذنة السلطان مسعود الثالث. ويكاد يكون العنصر الغالب على الزخرفة فيها هو العنصر الهندسي.

واذا نحينا جانبا كل المساجد الغزنوية، فاننا لانستطيع ان نغفل واحدا منها له اهمية كبيرة من وجهة النظر المعمارية، ذلك هو المسجد الكبير في سوق لشكري (Lashkari Bazar)، الذي وضع تخطيطه، على الارجح ، نتيجة للحفريات التي قام بها الأثري الفرنسي شلمبرجر (D. (D. Schlumberger) في عام ١٩٥١. ويتضح من الدراسة ان المسجد يتكون من مكان فسيح مستطيل، ذي بلاطتين بنيتا قبالة جدران تحيط بساحة تقع جنوب قصر صيفي غزنوي قرب اطلال مدينة بست (Bust) جنوبي افغانستان. ويتكون المسجد من مستطيل تبلغ مساحته ١٠,٥×٨٦ مترا. وتوجد امام المحراب اربع دعامات من الطوب، خصصت، ولاشك، لتحمل القبة، اما الاعمدة الموجودة على جانبي القبة فانها خصصت لتحمل السقف. ويبدو انه كان هناك صفين من الاعمدة في مواجهة جدران الساحة، وبسبب حرارة الجو بقي المسجد مفتوحا على الساحة ومن الجانبين كذلك. ولايمكن ان نحدد كيف كان اسلوب تغطية السقف على جانبي المحراب، ويقترح البعض وجود صفين من القباب الصغيرة؛ ولكن هذا القول لايؤيده كثيرا التخطيط الموجود. والارجح ان السقف المستخدم كان اما مسطحا واما قبوا؛ ذلك ان استخدام الاقبية في التغطية ظهر فيما بعد في مساجد الارتقيين بالاناضول، وكانت تخطيطاتها قريبة من تخطيط هذا المسجد. (تخطيط: ١/ج). وتخطيط المسجد وتماسك لبناته، يرجحان ان عمارته كانت في النصف الاول من القرن الحادي عشر، اي خلال حكم السلطان محمود (٩٩٨–١٠٣٠)، ويؤيد شلمبرجر هذا المذهب ايضا.



تخطيط١/ج – لشكري بازار، الجامع الكبير.

وادرك الدمار هذا المسجد اخيرا. واستبدلت اعمدته المزخرفة، عند الترميم، بدعائم غليظة، واستبدلت القبة الاصلية بقبة اصغر، كما وضع للمسجد – محراب جديد في مواجهة القديم. وبعد ان جرى استخدام المسجد لبعض الوقت على هذه الصورة، عادت به الحال الى التدمير والهدم. وكان اول ماصادف المسجد من اتلاف وترميم، زمن الغوريين؛ اما تمام تدميره ونهايته، فكان على يد المغول.

ولهذا المسجد، كما سبق ان قلنا، اهمية كبرى من وجهة نظر التطور المعماري. فالقبة تغطي كل فراغ مابين البلاطتين اللتين تتقدمان المحراب، وهذا يحدث هنا قبل ان نشاهده في اول مساجد السلاجقة العظام ببلاد فارس. كما ان اسلوب تخطيط المساجد ذات القباب التي تعلو المحاريب، قد تم تطويره من خلال العديد من المساجد التي بناها السلاجقة العظام في ايران. وكان لهذا اثره الفعال والمستمر فيما بعد، على ما اسسه الارتقيون في الاناضول وعلى مااقامه المماليك بالقاهرة حيث يمكن مشاهدة ذلك في مسجد بيبرس.

ويرى البعض كذلك ان احد العقود الموجودة في مدينة بست، يكوّن ايوان المدخل لمسجد غزنوي يرجع الى القرن ١٢. وقد دمر فيما دمر بسبب الترميم الذي يفتقد الى المهارة.

المقابر

تعتبر المقابر الغزنوية غير ذات قيمة معمارية، اذا ماقورنت بمثيلاتها عند القره خانيين. ويوجد الان في قلعة اكرا، باب من خشب الصندل الغني بالزخارف، كان لقبر السلطان محمود في «الروضة» التي تبعد نحو كيلومترين الى الشرق من غزنة. ولانكاد نلمح شيئا من التطور المعماري الرفيع، الا في مقبرة واحدة لارسلان جذيب (Jadhib) في سنكبست (Sengbest)، مسقط رأس ارسلان ومكان دفنه.

وهذه المقبرة مبنية بالطوب، ومساحاتها مربعة (١٢,٥×١٢,٥ مترا)، وتغطيها قبة محمولة فوق عقود ركنية. وكل من الجدران والقبة تزدان باشكال متعرجة ومتدرجة الى جانب رسوم اخرى على الجدران. وفي الجزء الاعلى من الجدران، يوجد شريط عريض (يبلغ نصف متر) من الكتابة الكوفية باللون الابيض على ارضية متعددة الالوان تنتشر فيها الافرع النباتية. كذلك يوجد اسفل القبة شريط ثان اضيق، من الكتابة الكوفية، مصنوع من الطوب المنحوت.

وتوجد الى جانب المقبرة منارة اسطوانية مخروطية الشكل بارتفاع ٢٢ مترا، وقد سقط جزؤها العلوي، والمقبرة من عمل ارسلان جذيب حينما كان حاكما على طوس، ودفن بها عند وفاته عام ١٠٢٨.

ومع اننا نعلم ان كثيرا من المدارس قد بني زمن الغزنويين، الا ان شيئا من ذلك لااثر له الان. وقد جاءت كلمة «مدرسة» في بعض النقوش التي وجدت في قراءة بيري فليزوان (Pīr-i Falizvan) في غزنة وذلك خلال حفريات ايطالية حديثة. وجاء في «تاريخي يميني» ذكر «المدرسة» على زمن محمود الغزنوي، لكن ليس من اليسير تكوين فكرة من تلك المراجع عن عمارة المدرسة في ذلك الوقت.

القصور

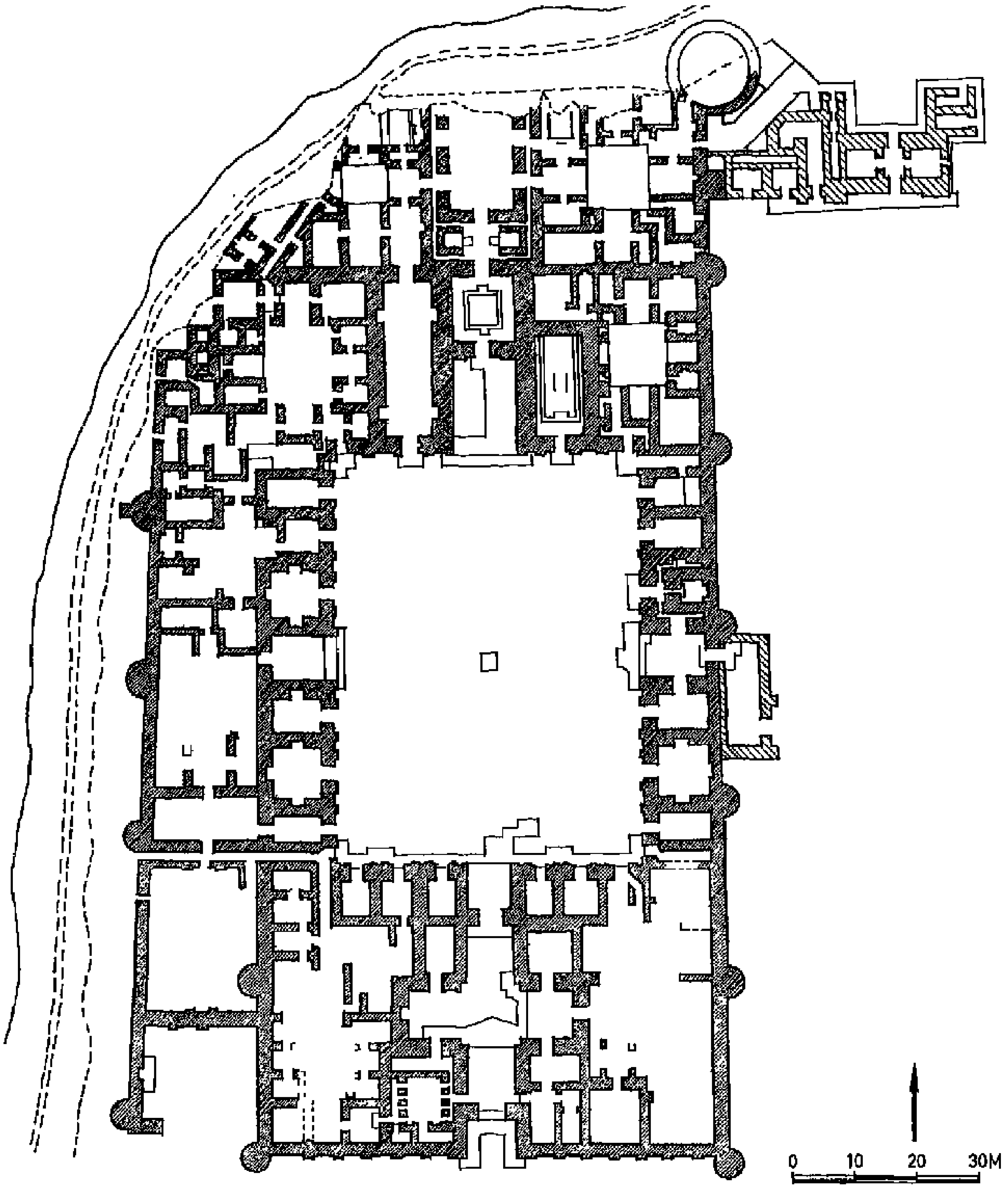
يذكر لنا البيهقي المؤرخ، ان السلطان مسعود الاول (١٠٣٠–١٠٤١)، كان على جانب كبير من العبقرية المعمارية، وانه وضع بنفسه تخطيط قصره، الذي تم بناؤه فعلا في اربع سنوات بمساعدة مهندس يدعي

عبد الملك (١٠٣٦). وقد تم الكشف عن اجزاء من قصر «لشكرى بازار» قرب قلعة بست وذلك لأول مرة، على يد شلمبرجر عام ١٩٤٨. وكان يعرف فيما مضى باسم لشكركاه (الثكنة او القشلاق).

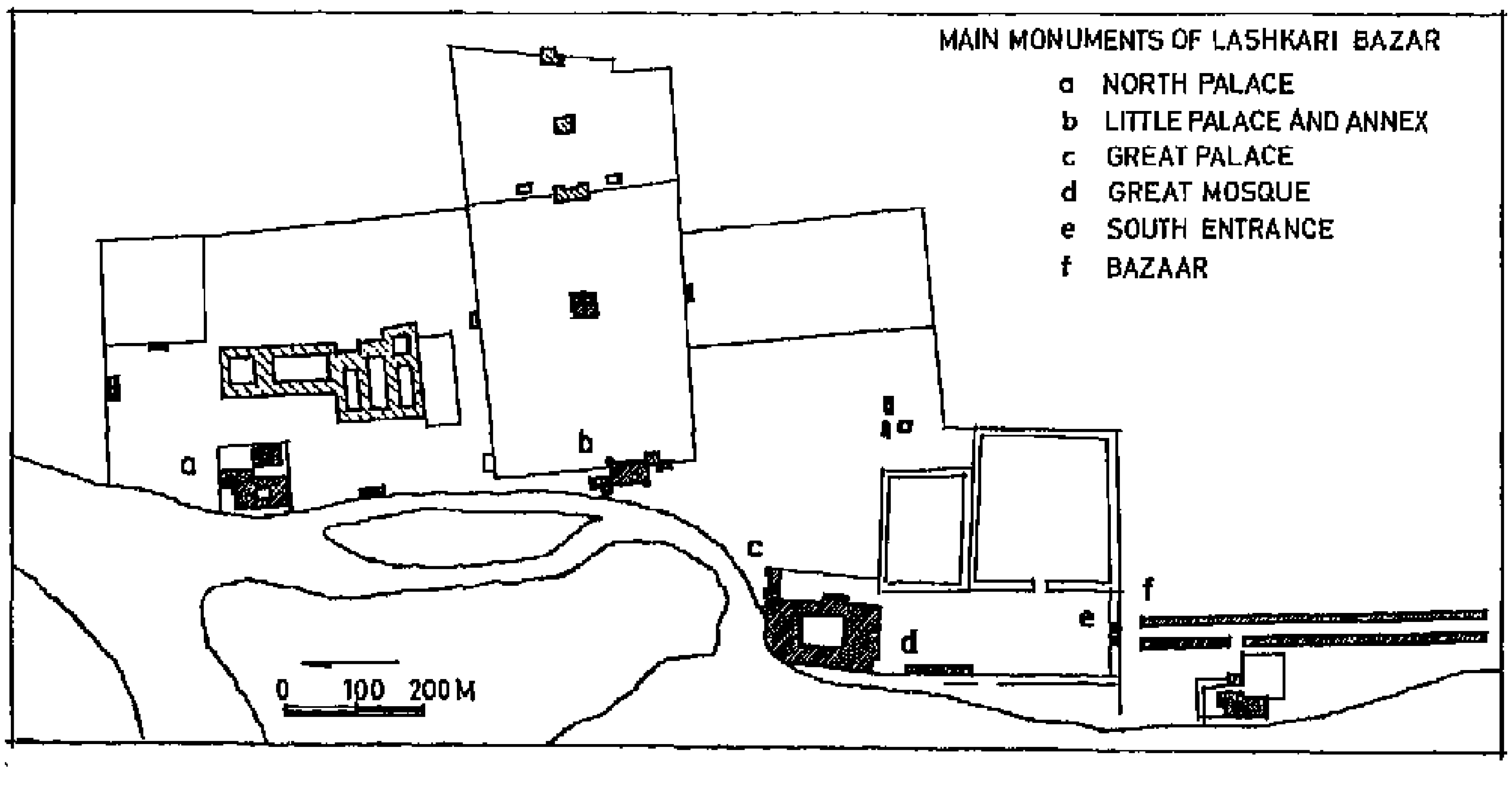
اما القصر الكبير الموجود الى الجنوب، فهو اكبر مساحة واكثر اهمية، ويتكون من ثلاثة اقسام تطل على شاطئ نهر هلمند (Hilmend). ويقع القصر على ثنية من النهر، تتيح للقصر ان يطل على النهر بواجهتين، ويخلق ذلك بالطبع، منظرا جميلا بالنسبة للموقع وبالنسبة للمشاهد. ويجئ موقع المسجد الكبير، كما يتضح، تجاه الحائط الجنوبي للقصر الكبير الذي يرجع تاريخه الى بداية القرن الحادي عشر، وهو اقدم قصر بقي من عهد السلطان محمود. وامام القصر ساحة كبيرة يمتد بها طريق يؤدي الى الباب الخارجي. والواجهة هنا من طابقين مقسمين الى حنيات تزينها زخارف خزفية وجصية رائعة، الى جانب زخارف جصية منحوتة ومتعددة الالوان، ما تزال توجد امثلة منها محفوظة في متحف كابول.

وتبلغ مساحة القصر ١٦٤ مترا من الشمال الى الجنوب، في ٩٢ مترا من الشرق الى الغرب. ويبلغ طوله، مضافا الى الفناء الخارجي، نصف كيلو متر (تخطيط ٣/أ). ومعظم المباني متخذة من اللبن فوق اساسات من الآجر، الا ان الاجزاء الهامة بنيت كلها من الآجر. وتتوسط واجهة القصر بوابة تقود الى قاعة يغطيها قبو متقاطع، وهذا بالتالي يؤدي الى فناء ذي اربعة ايوانات، مساحة ٦٣×٤٥ مترا. وقد رأينا مثيلا لهذا الفناء ذي الايوانات الاربعة في اربطة القره خانيين. ولكنه يظهر هنا في العمارة الغزنوية بتطور معماري اكثر روعة. والاجنحة الخاصة بالحريم تم وضعها في اركان القصر، ابتعادا بها عن الفناء الرئيسي، وكان لكل واحد من تلك الاجنحة فناء خاص به اربعة ايوانات صغيرة. والايوان الشمالي يزيد في ارتفاعه (١٠,٥ مترا) عن الايوانات الاخرى كما أنه اوسع منها، ويؤدي الى قاعة العرش. ورغم وجود كثير من نقط التشابه بين هذا القصر وقصر الجوسق في سامراء بالعراق، الا ان الفناء ذا الايوانات الاربعة ، ابتكار مأخوذ عن العمارة القره خانية. ويوجد بالقصر البارثي بآشور شكل بدائي غير منتظم للفناء ذي الايوانات الاربعة، ولكن الايوانات ذاتها غير محددة. واننا لنشاهد قاعات ذات تخطيطات صليبية في العمائر الساسانية والعباسية، لكن مانراه من تلك الاشكال المعمارية بالقصر الكبير في «لشكري بازار» له من جمال التوزيع والتنسيق ما يجعله اكثر نجاحا وانسجاما في مجموعه.

ومن اروع الابتكارات الملفتة للنظر، مانشاهده من اعمال زخرفية في قاعة العرش. فالقسم الاعلى منها تغطية زخارف خزفية واضحة البروز واخرى غائرة الحفر، عناصرها من المراوح النخيلية والتفريعات النباتية، مع حشوات من الزخارف الهندسية في الوسط واطارات حولها بالخط الكوفي. وبعض هذه الزخارف موجود الان في متحف كابول. والقسم الاسفل من الجدران تغطيه رسوم حائطية بألوان ثابتة ومتعددة، تتضمن اربعة واربعين جنديا يصطفون في طوابير. وكان عدد هؤلاء في الاصل سبعين واحدا. اما الباقون فقد طمست رءوسهم وبقيت ابدانهم فقط. وتتكون ملابسهم من قفاطين مطرزة برسوم متعددة ذات الوان رائعة وبراقة. واحذيتهم طويلة رقيقة وسراويلهم تتدلى حتى رقبات احذيتهم. وهذا هو نوع الاردية التي عرفت عن اتراك وسط آسيا. وطيور الانقضاض المرسومة بين الجنود، تشير الى وجود البيازرة عندهم. ولم يبق من اشكال الحراب المستندة الى اكتافهم سوى قوائمها. ووجدت بين الركام، على عمود زخرفي، بعض رسوم منها رأس رجل له وجه مستدير وعينان كحبات اللوز، ولابد ان كانت له صلة وثيقة بالترك.



تخطيط ١/٣ -تخطيط عام لقصر لشكري بازار.

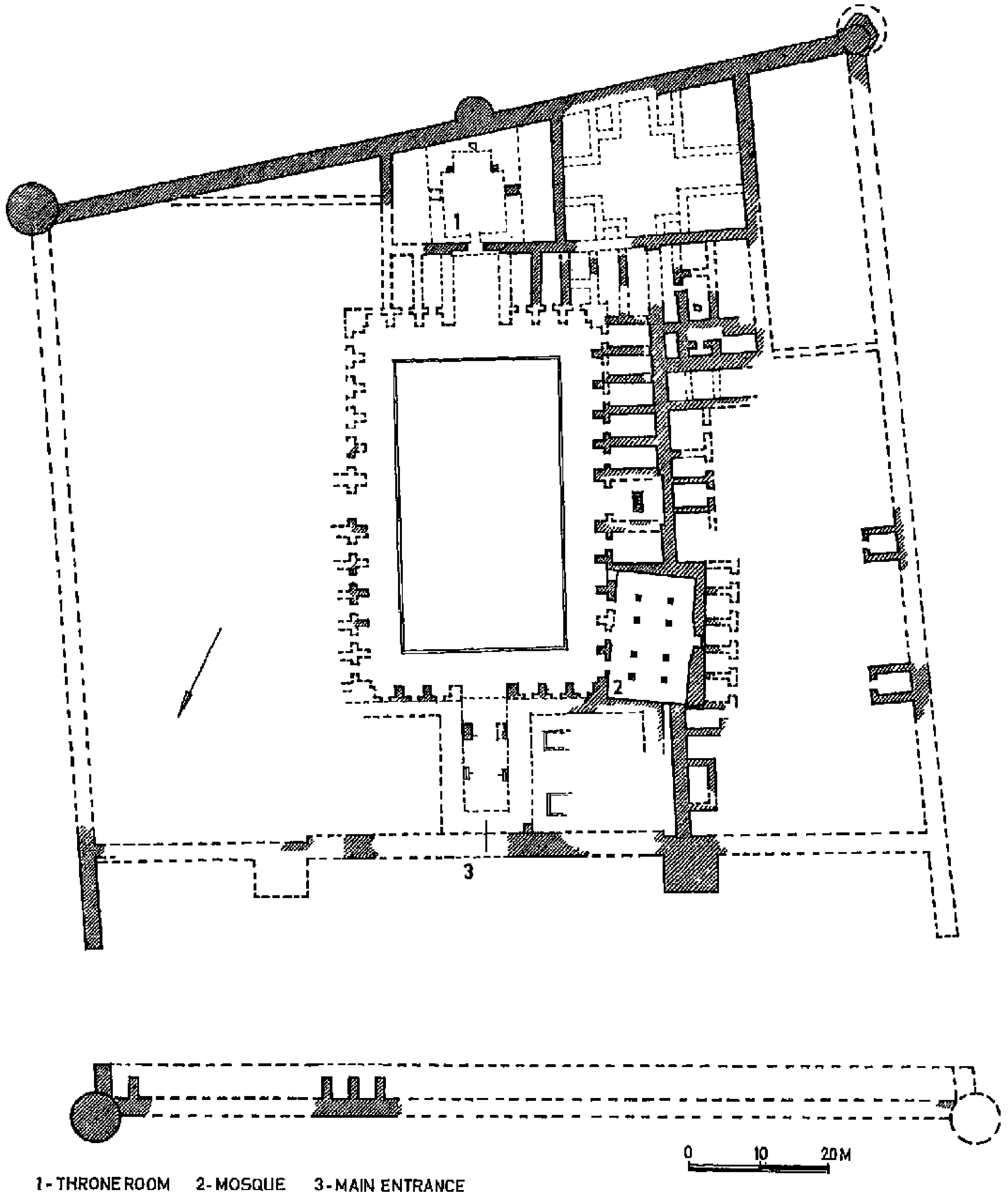


وقفطان الجندي مضموم الى وسطه بحزام تتدلى منه اربطة تتعلق بها اكياس واشياء اخرى مما يلزم الجندي. وعلى ذراع القفطان شريط طراز (وهو شريط منسوج يحمل كتابة توضح اسم ورتبة الحاكم الذي يتبعه الجندي). وهذا الشكل من الملابس، التي ظهرت في الرسوم الحائطية عند الاويغوريين، يمكن رؤيته في رسوم سامراء حيث توجد صور الترك.

وثمة تشابه مثير وملفت للنظر بين الرسوم الجدارية عند الاويغوريين، في القرنين الثامن والتاسع، وتلك التي نراها في لشكري بازار. فالمعلومات المتعلقة بشخصية الجنود في تلك الرسوم الحائطية تأتينا في سطور من كتاب «طبقات ناصرى الجزجاني» حيث يقول. «كان للسلطان محمود الغزنوي حرس امبراطوري من اربعة الاف جندي : ألفان منهم يصطفون حول عرشه في الاحتفالات والمناسبات العظيمة : بعضهم يقف الى يمينه، وهؤلاء يضعون فوق رءوسهم طواق من الفراء لها اربع ريشات ويحملون صولجانات مطلية بالذهب، اما اولئك الذين يقفون الى يساره فلهم طواق من الفراء، بريشتين فقط، ويحملون صولجانات مطلية بالفضة. وهؤلاء هم الجنود كما تصورهم الرسوم الحائطية، فالاسلحة التي على اكتافهم ماهي الا صولجانات اختفت رءوسها ، مثلما اختفت رءوس الجنود انفسهم. ويذكر البيهقي، في وصفه لاستقبال السفراء الذين حضروا في مناسبة وفاة السلطان محمود، وجود حرس قوامه اربعة الاف جندي؛ وان هؤلاء وقفوا صفوفا –حسب رتبهم– في مواجهة عرش السلطان. وكان من الواضح التمييز بين الرتب المختلفة، فثمة فروق في اشكال قفاطينهم واشكال احزمتهم المطعمة بالجواهر او المذهبة او المطلية بالفضة. ورسمت خلف قاعة العرش، قناة تصل ثلاثة احواض : واحد منها خلف قاعة العرش مباشرة، اما الاثنان الاخران فعلي الجانبين من الشرق والغرب؛ ولايوجد شي‌ء من الرسوم الجدارية الغزنوية في موقعه الان. ولكن نموذجين منها في حالة جيدة من السلامة، اخذتا لمتحف كابول. وفي الاعمال الكشفية التي قام بها شلمبرجر عام ١٩٥١، تم العثور على مسجد صغير تزينه وتزين محرابه زخارف جصية. وكان ذلك في الجزء الغربي من الجهة التي تقع في المنطقة التي تم العثور فيها على الرسوم الجدارية، التي نقلت الى متحف كابول عام ١٩٦٤. وقد احرق الحاكم الغوري علاء الدين جهانسوز القصر والمسجد الكبير،لكن تم ترميمها اخيرا بطريقة بدائية فجة على يد الغوريين انفسهم. اما المسجد الصغير فيرجع الى القرن الثاني عشر، اي نهاية حكم الغوريين.

ولم يكشف عن قصر السلطان مسعود الثالث اثناء اعمال البعثة الايطالية التي كانت تنقب في غزنه، باشراف كل من بمباتشى وشراتو (Bombaci & Scerrato) صيف وخريف عام ١٩٥٨/٥٧ والتي استمرت الى سنوات قريبة. لكننا نقرأ على حنية محراب هناك، اسم السلطان وتاريخ : اليوم الثاني من شهر رمضان عام ٥٠٥هـ/٣ مارس ١١١٢؛ واسم مهندس المبنى : محمد بن حسين بن مبارك، مكتوبا بخط النسخ.

والقصر الغزنوي الذي يعتبر ذا قيمة معمارية كبيرة، اقيم اساسا على تخطيط قوامه فناء له اربعة ايوانات. وتبلغ مساحة الفناء ٥٠,٦×٣١,٩ مترا والايوان الجنوبي الذي يشمل قاعة العرش، هو ارحب الايوانات واكثرها عمقا. وفي الزاوية الشمالية الغربية من الفناء يقوم مسجد صغير مستطيل الشكل، يحتمل ان يكون بناؤه قد حدث متأخرا بعض الشي‌ء. ويشغل ساحة المسجد صفان من الدعائم موزعة : اربعة واربعة، والمحراب متدرج وغير مقوس (تخطيط ٣/ب). والجدران التي تحيط بالفناء مبنية بالطوب، اما الاجزاء العلوية



تخطيط ٣/ب- قصر السلطان مسعود الثالث، غزنه.

حيث توجد العقود وواجهات الايوانات فقد احيطت باطارات تضم زخارف هندسية وكتابة رائعة من الفخار والجص البارز، ومصبوغة بالالوان الصفراء والحمراء والزرقاء. اما عند قواعد الجدران، فلا تزال توجد في مواقعها، ٤٤ حشوة من الرخام المحفور بارتفاع ٧٧ سم، كانت تدور حول الفناء. وكان العدد الاصلي لتلك الحشوات الرخامية ٥١٠ حشوة تغطي مسافة امتدادها ٢٥٠ مترا. والجزء العلوي من الجدران يوجد به شريط مكتوب بالفارسية، بالخط الكوفي المورق. وهذا النص الفارسي المكتوب هو ثاني نص يظهر

على العمائر التركية، اما الاول فهو الذي وجد في رباط ملك (Ribat-i Malik). ولما كان طول الفناء الاصلي ٢٥٠ مترا في البداية، فيمكن القول انه فناء لانظير له في طوله. ويتضح من تتبع الآثار الباقية ان الحروف الكتابية والوحدات الزخرفية مصبوغة او مدهونة باللون الازرق السماوي او اللازوردي وذلك على ارضية من اللون القرمزي الفاتح. والجزء الادنى من الحشوات الرخامية، مزدان بشريط ضيق من التوريق والافرع النباتية. اما الجزء الاوسط من الحشوات، والذي يزيد عرضه عن نصف متر، فتزينه اشكال مراوح نخيلية وزهرات لوتس وكثير من الافرع النباتية المحفورة حفرا بسيطا؛ وكل ذلك داخل عقود ثلاثية الفصوص، وهذا اسلوب شائع في الفن الغزنوي. ويمكننا ايضا مشاهدة العقود الثلاثية الفصوص في التكسية الجصية الموجودة بسامراء. ونشاهد كذلك على تلك الحشوات الرخامية، رسوما آدمية وحيوانية وطيوراً تتوسط تفريعات نباتية. والقصر الذي بني في غزنة، عاصمة الملك، بني كله بالطوب. وكسيت جدرانه وغطيت ارضيته بحشوات من الرخام وزينت واجهاته بالالوان المتعددة. ولابد اذن انه كان على جانب كبير من الفخامة والروعة بدرجة تفوق قصر «لشكري بازار».

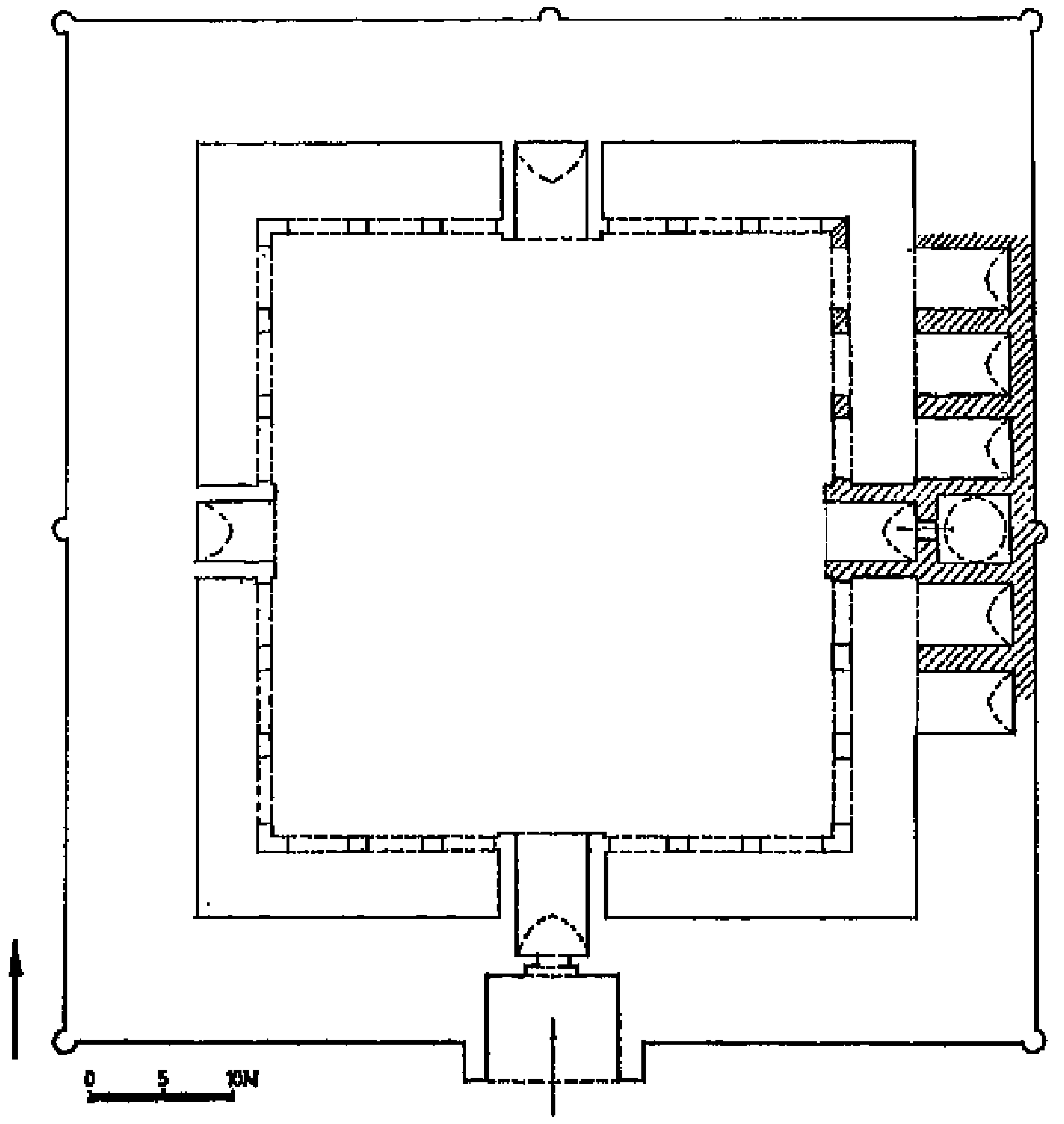
وفي اخر سنة من حكم السلطان مسعود الثالث تم بناء مسجد استخدمت فيه مواد نهبها او احضرها معه بعد حروبه في الهند. ومئذنة هذا المسجد ماتزال باقية وتحمل نصا يتضمن اسم السلطان. ويعتبر القصر مركزا لمجمّع سكني كبير يشتمل على سوق مسقوفة وساحة تجارية ومسجد ومنارة. ولعل الاكتشافات الجارية تلقى بعض الضوء على تخطيط هذا المجمّع. وقد تم العثور، اثناء عمليات الكشف، على بلاطات تزينها اشكال طيور من جوارح الصيد، مع وريدات وازهار باللون الاخضر او الاصفر او الرمادي، محفورة تحت الطلاء الزجاجي؛ وهذه يرجع تاريخها الى نهاية عهد الغزنويين، اي منتصف القرن الثاني عشر.

وبعد وفاة السلطان مسعود، هجر ابنه ارسلان شاه هذا القصر، واقام في قصر خاص به عرف باسم دولتخانه، حيث توج هناك، ثم اتت الحرائق على قصر غزنة عام ١١٥٠م بعد ان تم نهبه وتدميره على مدى اسبوع كامل على يد علاءالدين جيهانسوز الغوري، وايدي اهل الجبال من افراد قبيلته. ثم نجح بهرام شاه فيما بعد، في استعادة السيطرة على غزنة لبعض الوقت، ثم توالت الاغارة عليها من قبل السلاجقة والغوريين والخوارزم شاهيين الى ان سويت بالارض تماما عام ١٢٢١ على يد جيوش جنكيزخان.

الخانات

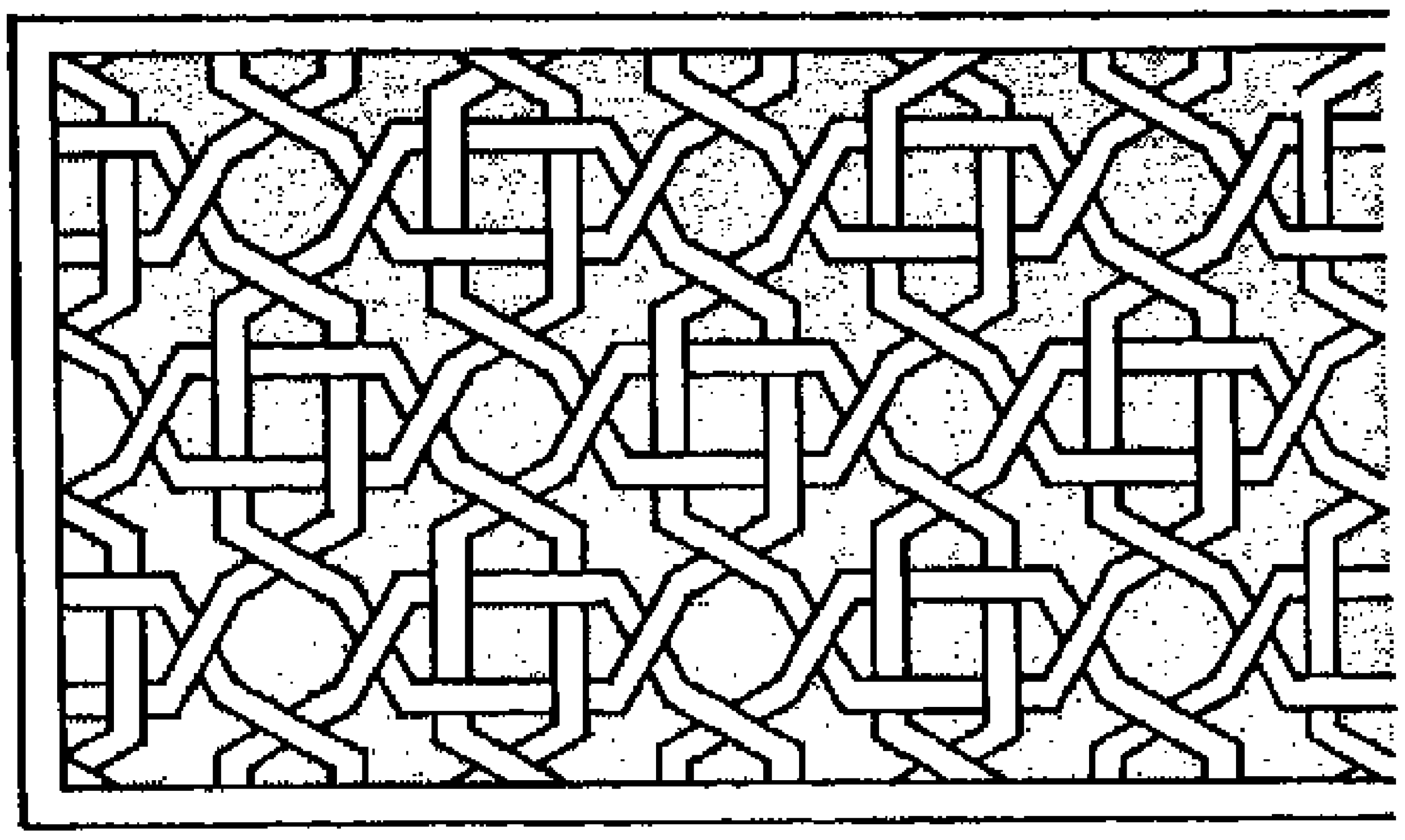
بعدما اسس القره خانيون ربطهم او خاناتهم، بنى الغزنويون عددا ضخما منها واطلقوا عليها نفس الاسم، لكن معظم مابني منها انتهى مع مرور الايام. وقد بنى رباط الى جوار المقبرة في سنكبست (Sengbest) ليكون محطا للرحال. ثم جاء السلطان محمود الغزنوي فبنى رباطا اخر عرف باسم «رباط شاهي» على طريق طوس – سرخس، وبعيدا عن سنكبست بخمسة فراسخ (١٥ ميلا)، وذلك عام ٤١٠هـ/١٠٢٠م وقد كتب حمدالله مصطفاوي قزويني في كتابه الجغرافي المسمى «نزهة القلوب» الذي الفه عام ٧٤٠هـ/١٣٤٠م، وصفا لطرق القوافل الكبرى، يقول ان رباط ماهي «يبعد عن سنكبست بمقدار ستة فراسخ. وعندما نظر، أ. جودار (A.Godard) من مكان على الضفة اليسرى لنهر مشهد وقارن مايرى

بما لديه من نصوص مكتوبة، قرر ان «رباط ماهي»، ماهو في الحقيقة الا «رباط شاهي» الغزنوي. وفي السنوات الاخيرة قام كل من دريك هل وكلفنجر (Derek Hill, Clevenger) بمسح وتصوير «رباط ماهي» ونشرا ورقة مختصرة عنه في ١٣ اغسطس ١٩٦٦ بمجلة (Illustrated London News.) واخرى في مجلة (Islamic Architecture and its Decoration. London, 1967)ويقع «رباط ماهي» على طريق سرخس وعلى بعد ٥٠ كم الى الشرق من مشهد، قريبا من الحدود الروسية. والمبنى مربع تقريبا (٧١,٩٢×٧٠,٦٨ مترا)، وله اربعة ايوانات وفناء مركزي تدور حوله صفوف من الغرف كما تسند جدرانه ابراج دائرية. ويمكن وضع تصور لتخطيطه اذا تمت الاستعانة بما لدينا من قياسات وصور فوتوغرافية (تخطيط ٢/ج). وقد استمرت سيادة الاساليب المعمارية القره خانية في «رباط ماهي»، كما يتضح ذلك من ملامح مثل : الفناء والايوانات الاربعة والزخرفة بالطوب. ولكن اهم ماتجب ملاحظته من ناحية الاصالة في هذا المبنى، هو المزج بين الايوان والقبة وهو المزج الذي امكن تحقيقه هنا في العمارة الغزنوية في الرابع الاول من القرن الحادي عشر (١٩/١٠٢٠)، وقبل وقت طويل من تجارب السلاجقة العظام في هذا المجال. اما الجدران الداخلية والتي تكوّن جوانب الايوانات التي تغطيها الاقبية فتزينها اشكال من المراوح النخيلية والافرع النباتية الموضوعة داخل حشوات من الرسوم الهندسية. والزخارف الهندسية هنا تختلف في تصميمها عن مثيلاتها على مقبرة اوزكند، فالخطوط المجدولة تتكون من اشكال هندسية لها اضلاع منكسرة متبادلة مع اضلاع مستقيمة تجاورها (تصميم ١/ب). ويدور حول الايوانات، في الاساليب الغزنوية، شريط من الكتابة الكوفية العريضة والمزهرة، مصنوع من الطوب المنحوت، وهذا يشبه الكتابة الموجودة على مقبرة ارسلان جذيب في سنكبست.



تخطيط ٢/ج – رباط ماهي، طريق مشهد–سرخس.

والقبة التي تعلو المحراب في مسجد لشكري بازار، والتي تشغل حيزا داخليا محدودا؛ تعتبر ممهدة للطريق امام اسلوب بناء المساجد السلجوقية بايران فيما بعد، على حين مهد «رباطي ماهي» للجمع بين استخدام القباب والايوانات في المساجد السلجوقية. ثم باعتباره سابقة للخانات السلجوقية، فانه كان ايضا حلقة تربط فني العمارة عند القره خانيين والسلاجقة.



تصميم ١/ب–رباط ماهي، جانب من الزخرفة بباب الدخول.

الفصل الرابع

بدايات الفن التركي في الهند

دخلت الجيوش الاموية وادي نهر السند، اوائل القرن الثامن الميلادي؛ ومع ذلك فان الاسلام لم يستقر بتلك البلاد الاّ عند مجيْ الغزنويين، وبعدما فتح السلطان محمود الغزنوي الطريق امام الترك عقب استيلائه على البنجاب. ثم قام قطب الدين ايبك، مؤسس الاسرة الحاكمة في سلطنة دلهي (النصف الاول من القرن ١٣) ببناء مسجد «قوة الاسلام» عام ١١٩٣ مستخدما في ذلك انقاض ابنية قديمة تحيط بمعبد «جين» البوذي. وفي عام ١٢٣٠، قام التتميش بمضاعفة مساحة ذلك المسجد، الذي تحول في مظهره اخيرا الى مسجد سلجوقي بفضل مااضيف اليه من كتابات، وبفضل واجهته التي تكونت من ثلاثة عقود مدببة، اوسطها أعلى واوسع من الجانبين.

وكان قطب الدين ايبك قد بني عام ١٢١٩ منارة الى جوار مسجده، عرفت باسم «قطب منار». واتخذت لبنائها من الحجر الرملي الاحمر، وامتد ارتفاعها الى ٧٣ مترا، حتى اصبحت اعلى المنارات ارتفاعا في العالم. وتتكون المنارة من اسطوانة غليظة، تأخذ في النحول كلما ارتفعت نحو قمتها. وتحتوي خمسة طوابق واربعة مدارات للمئذنين. ويزدان البدن بخيزرانات بارزة : ملفوفة في الطابق الاول ومزوّاة في الطابق الثاني؛ اما الجزء القائم فوق هذين الطابقين فيزدان باشرطة من الكتابات والزخارف. ويبلغ قطر المنارة عند القاعدة ١٥ مترا، ويصل عند قمتها الى مترين. ويقل كل طابق من طوابقها الخمسة، في ارتفاعه عن الذي تحته. وفي عهد علاء الدين خلجي، آخر سلاطين دلهي (١٢٩٦-١٣١٦)، شرع في بناء منارة اخرى، ولكن بحجم مضاعف لحجم «قطب منار»، غير انه لم يقدر لها ان تتم. ويعطينا الجزء الاسفل الذي تم بناؤه من منارة علاءالدين خلجي، فكرة واضحة عن ابعادها وضخامتها. ويمكن اعتبار استخدام الحجر الرملي في بناء «قطب منار» ومنار القره خانيين الذي اقاموه في جارقرغان (Dzharkurgan) اعظم ماتحقق من نتائج في استخدام الحجر بدلا من الآجر الذي بنيت به منارة السلطام محمود الثالث في غزنة. فقد انهار الطابقان العلويان من تلك المنارة واعيد بناؤهما بالرخام في النصف الثاني من القرن الرابع عشر.

وتقوم منارة قطب الدين، كرمز لكل سلاطين دلهي الذين قدموا اول مثل اصيل للفن التركي ببلاد الهند، بل انها اصبحت رمزا لمدينة دلهي ذاتها. ثم انتهت تلك الاسرة الحاكمة في دلهي عام ١٥٥٥. وانتقلت السيادة بعد ذلك على شمال الهند ووسطه الى اباطرة المغول الشغتاي منذ ذلك التاريخ.

الفصل الخامس

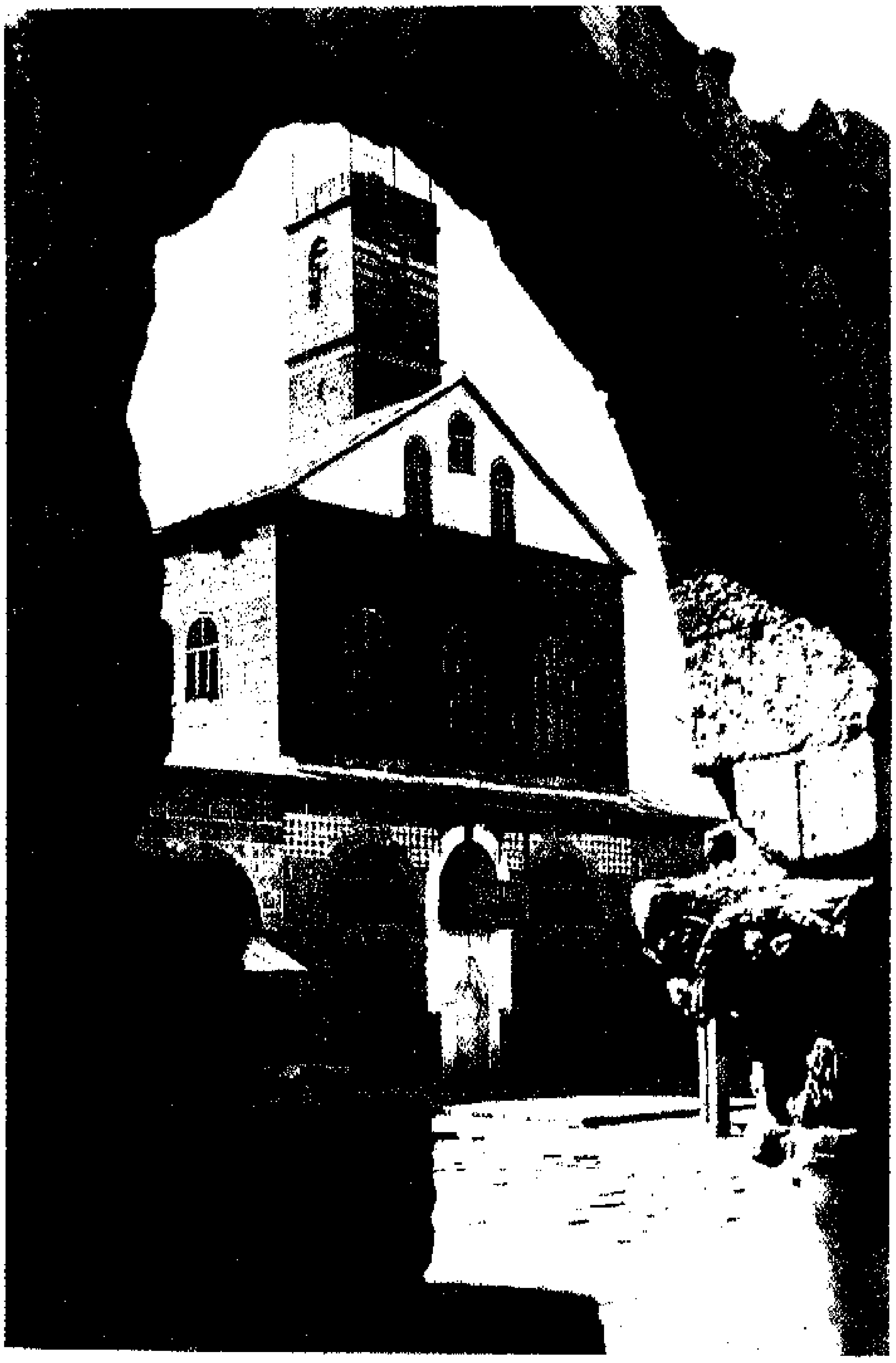
فن السلاجقة العظام

تأسست في خراسان دولة على يد سلجوق بن دوقاق وحفيده، (وهما من قبيلة قنيق Qiniq) من الترك الاوغز، والعمود الفقري لقبائل الكوكتورك ، الذين اطلقوا على انفسهم اسم «التركمان» بعد دخولهم في الاسلام). وسرعان ماامتدت هذه الدولة وتوسعت واصبحت امبراطورية خلال حكم ثلاثة من سلاطينهم هم : طوغرول بك وألب ارسلان وملكشاه. فقد أسس طوغرول بك عاصمة في مدينة الري عام ١٠٤٠م. وبعد وفاة السلطان سنجر عام ١١٥٧، ادعى سلاجقة العراق لانفسهم دورا في السيادة على ايران، واستمر هذا الدور حتى وفاة السلطان طوغرول بك ١١٩٣. اما سلاجقة كرمان فكانت نهايتهم عام ١٢١١، ثم انتقل امر الحكم الى الخوارزمشاهيين. وفي عام ١١١٧ انتهت سيادة سلاجقة سوريا. اما في اذربيجان فقد بقي حكم اتابكة السلاجقة مستمرا الى ان جاء الغزو المغولي.

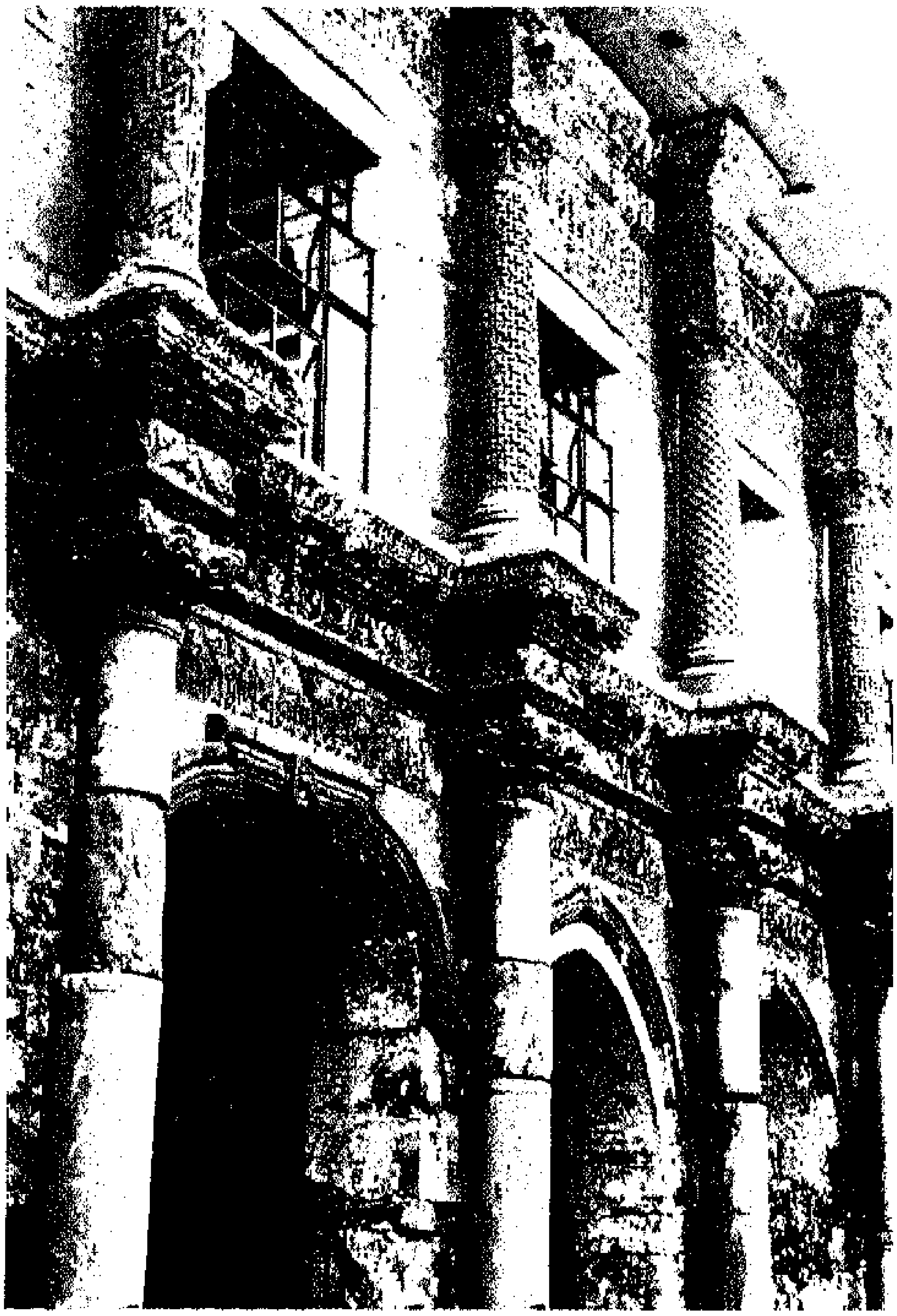
المساجد

كان التأريخ لعمارة المسجد التركي، قبل معرفة مساجد القره خانيين والغزنويين، يفرض على الباحثين ان يبدأوا كتاباتهم عن الموضوع، مبتدئين بتاريخ السلاجقة العظام بايران. واثار هذا بالطبع العديد من المشاكل والتعقيدات والكثير من الافكار والنظريات غير المستقرة. لكن عمليات المسح والتنقيب التي جرت في السنوات الاخيرة، اظهرت ان تخطيط بناء المساجد ذي القبة التي تعلو المحراب، لتحقيق فكرة وحدة المكان ، قد تم حسمه بما عرف من تاريخ العمارة عند القره خانيين والغزنويين. وقد استخدم سلاجقة ايران؛ بل وطوروا الابتكارات التي تحققت بالفعل على يد الترك في عمائرهم المبكرة. ومن هنا امكنهم خلق اسلوب ضخم ورائع لعمارة المسجد. والذي حدث بعد ذلك ان انتشر تخطيط المسجد ذي القبة والمحراب والفناء (الصحن) ذي الايوانات الاربعة؛ لا في ايران فحسب ولكن في كل بلاد الشرق الاوسط. وكان الاثري جودار، هو اول من اعطانا، منظورا شاملا للعمارة السلجوقية ببلاد فارس.

واول مسجد سلجوقي مايزال باقيا هو المسجد الجامع بأصفهان (مسجد الجمعة)، الذي اعيد بناء اهم اجزائه، ابان حكم ملكشاه (١٠٧٢-١٠٩٢). وتذكر بعض نقوشه ان قبة المحراب والغرفة الصغيرة ذات القبة الموجودة في الشمال، خارج الفناء، والتي تقع قبالة السابقة، قد بنيتا خلال حكم ملكشاه، بينما تم

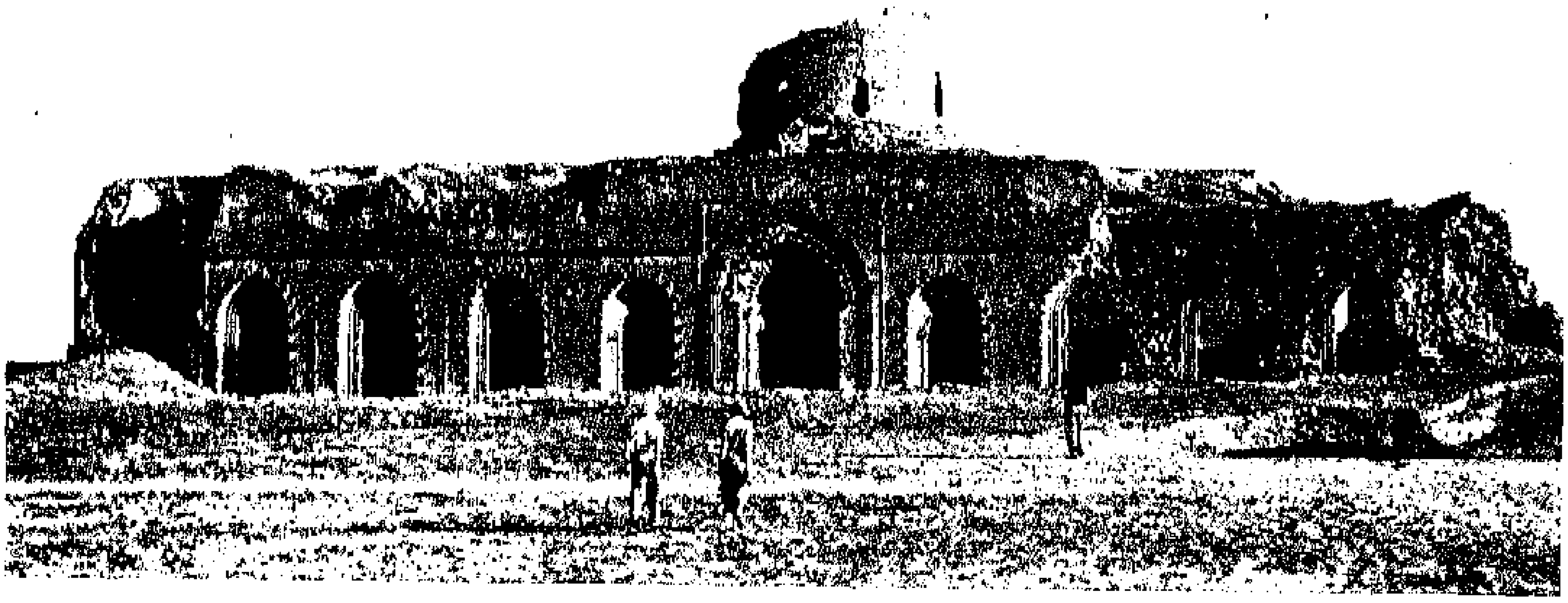


شكل ١ – دياربكر، الجامع الكبير، منظر عام.

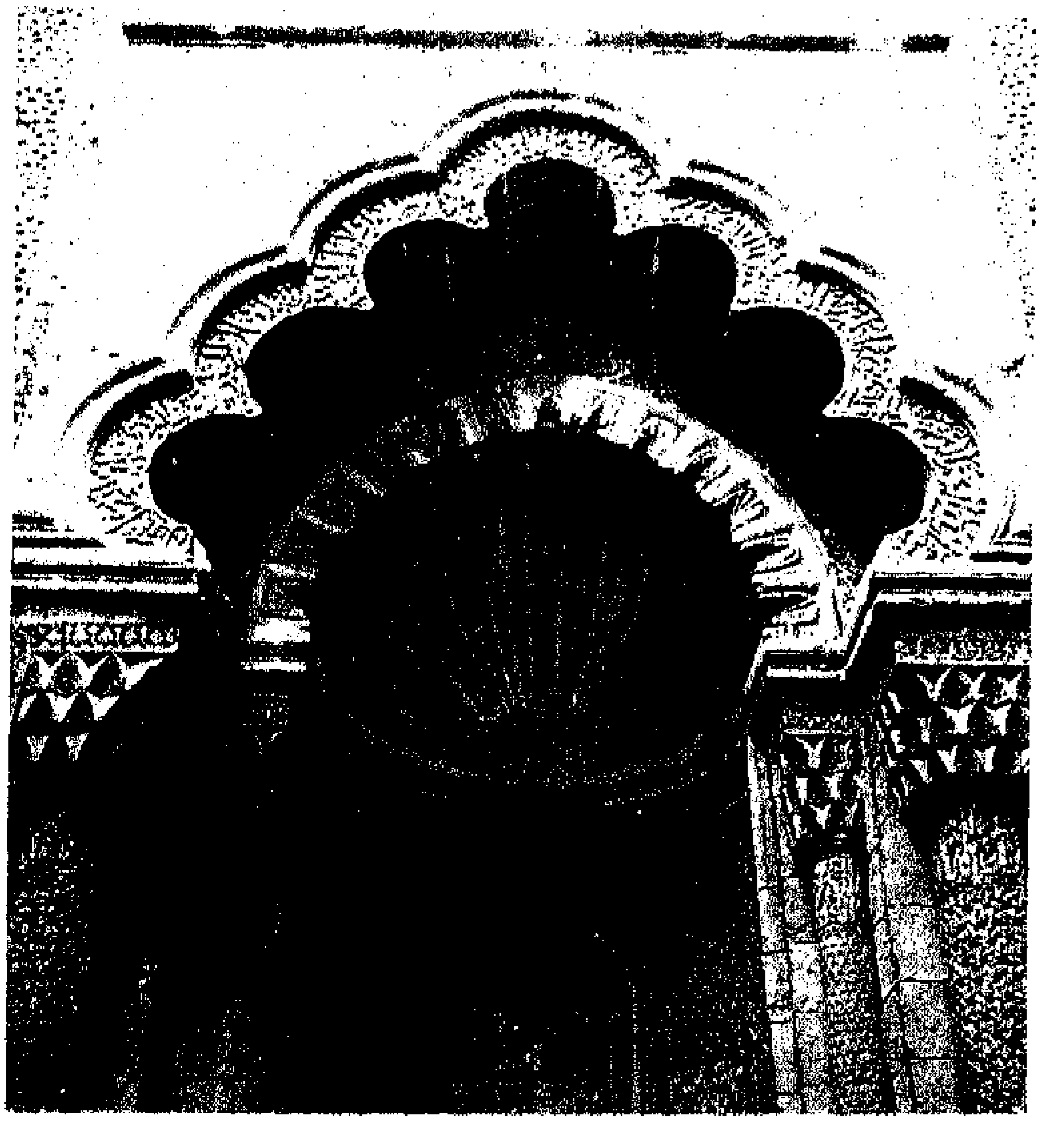


شكل ٢ – دياربكر، الجامع الكبير، بوائك الصحن.

شكل ٣ – ميافارقين (سلوان)، الجامع الكبير، من الخارج.



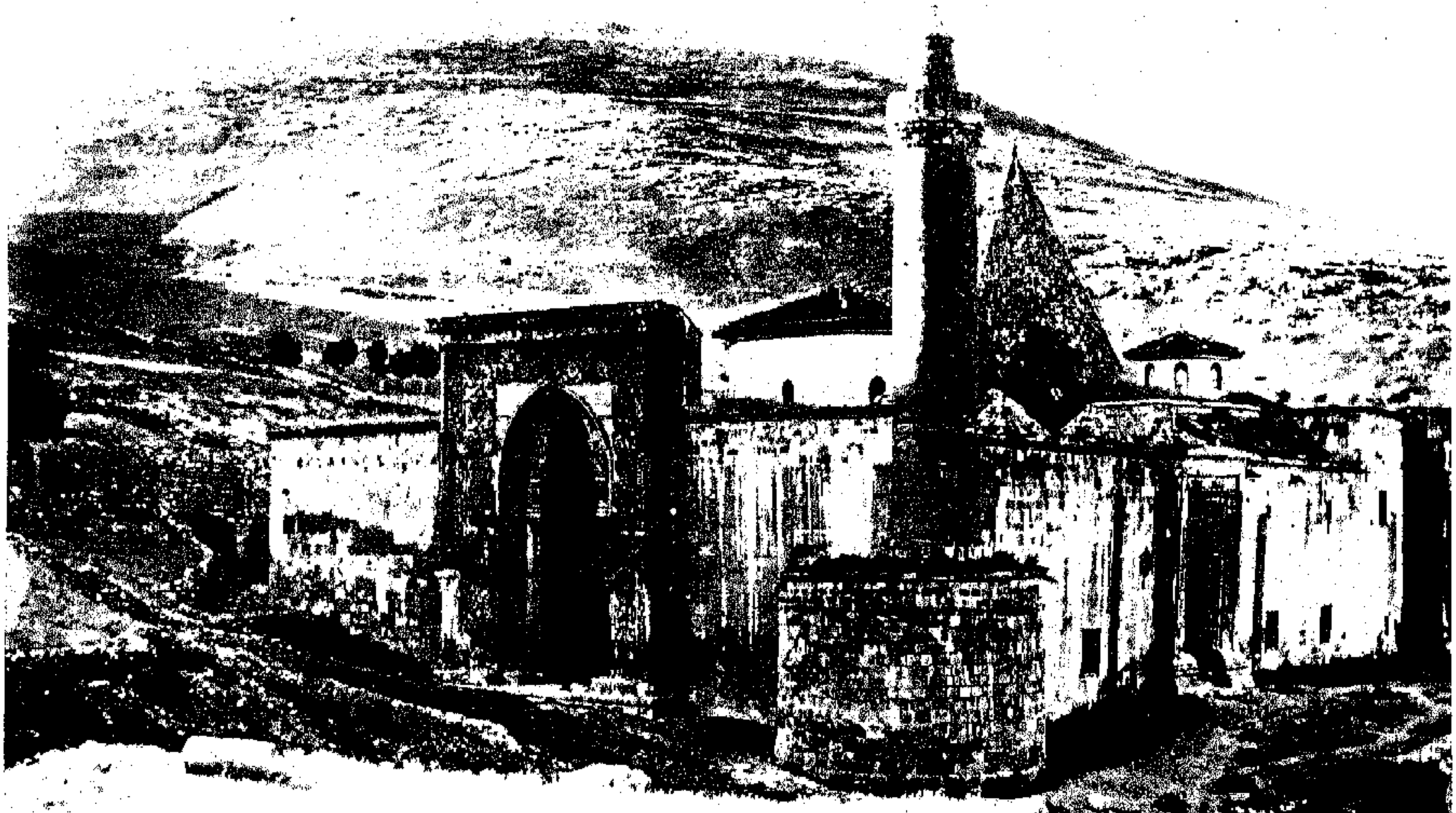
شكل ٤ – دنيصر (قزيل تبه)، الجامع الكبير، منظر عام.



شكل ٥ – دنيصر (قزيل تبه)، الجامع الكبير، تفاصيل بالمحراب.

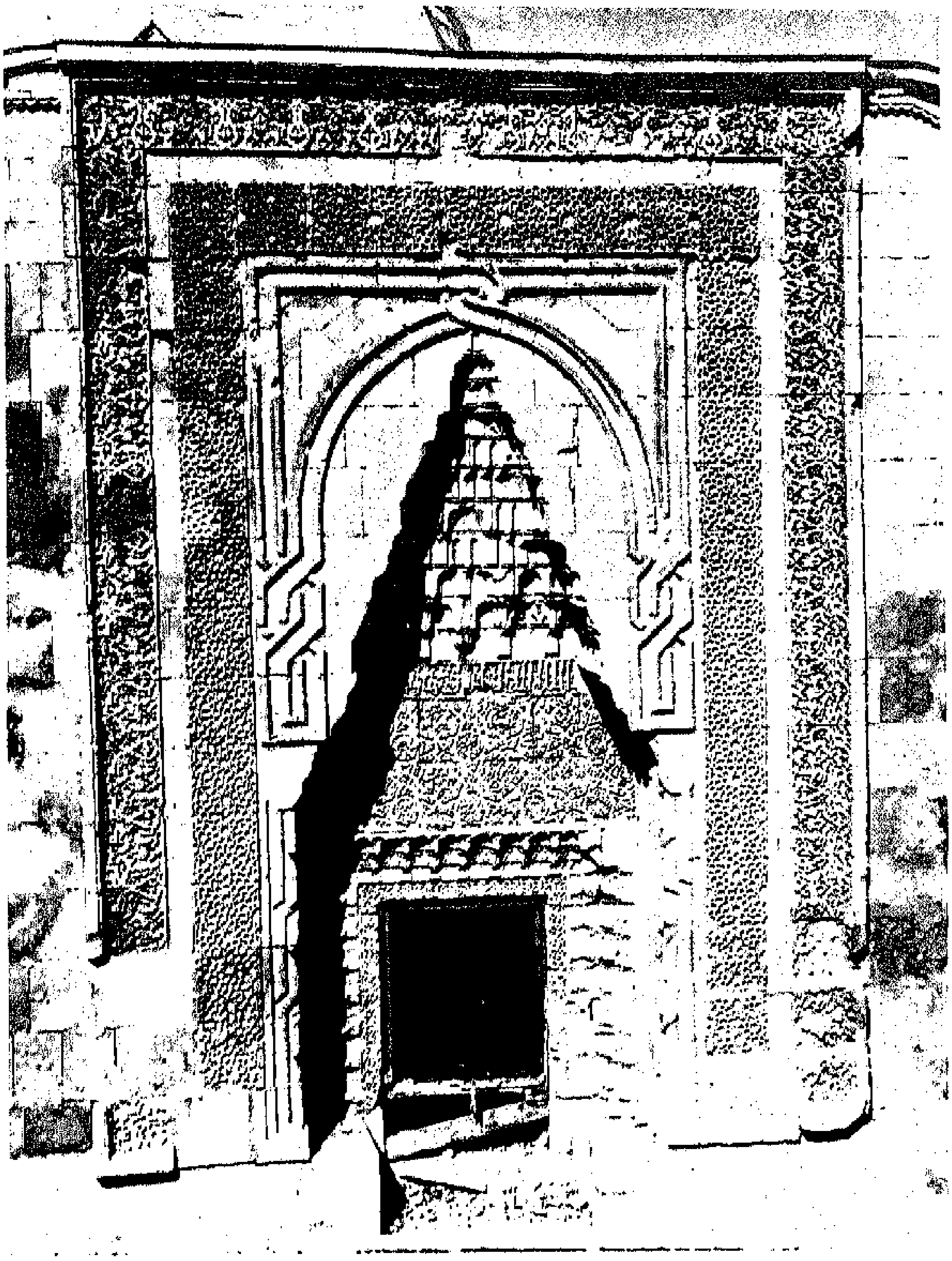
شكل ٦ – ديوريكي، مسجد القلعة، المدخل.

شكل ٧– ديوريكي، مسجد القلعة، من الداخل.



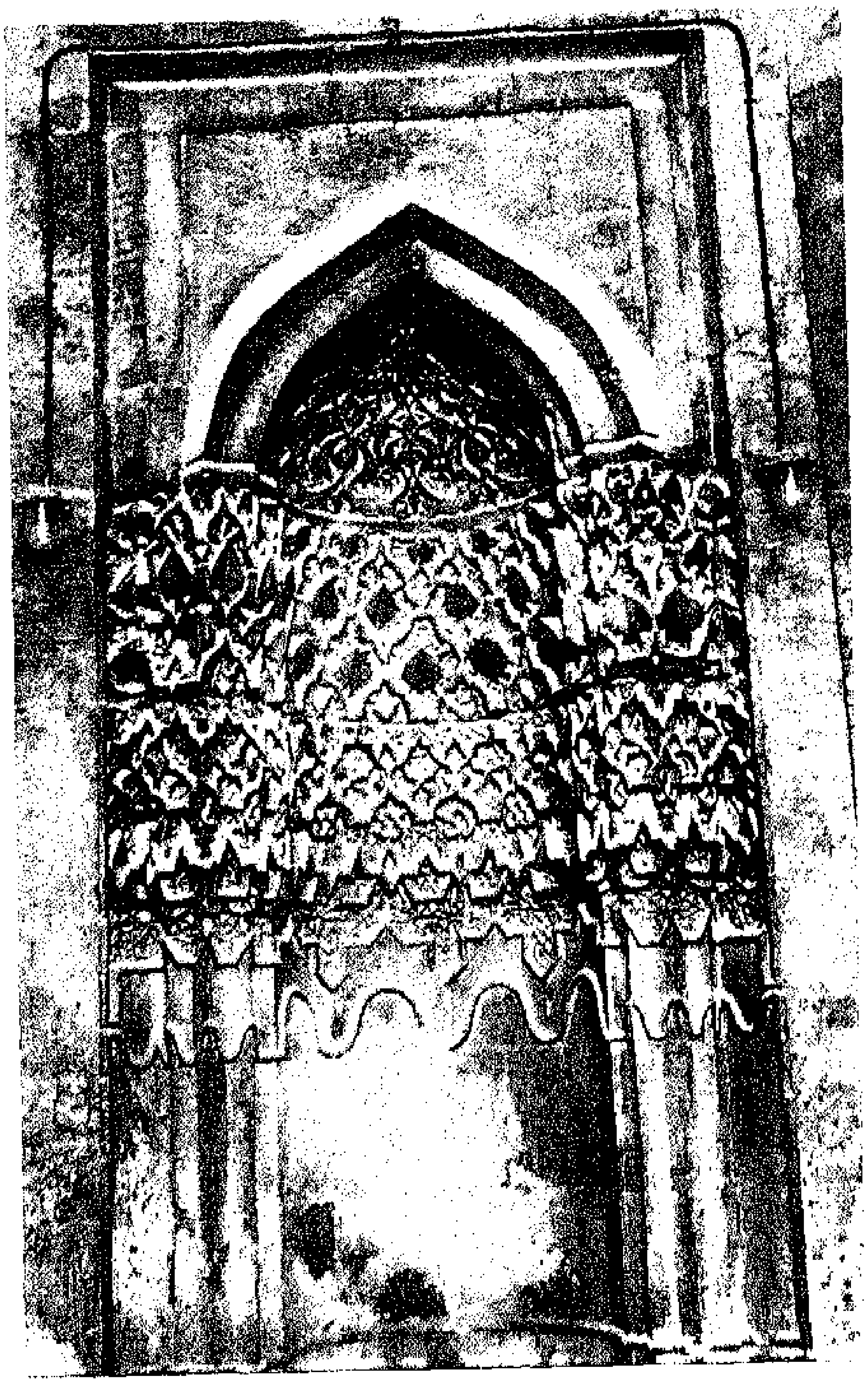
شكل ٨– ديوريكي، الجامع الكبير، من الخارج.

شكل ٩– ديوريكي، الجامع الكبير، شعار على جانب المدخل الغربي.

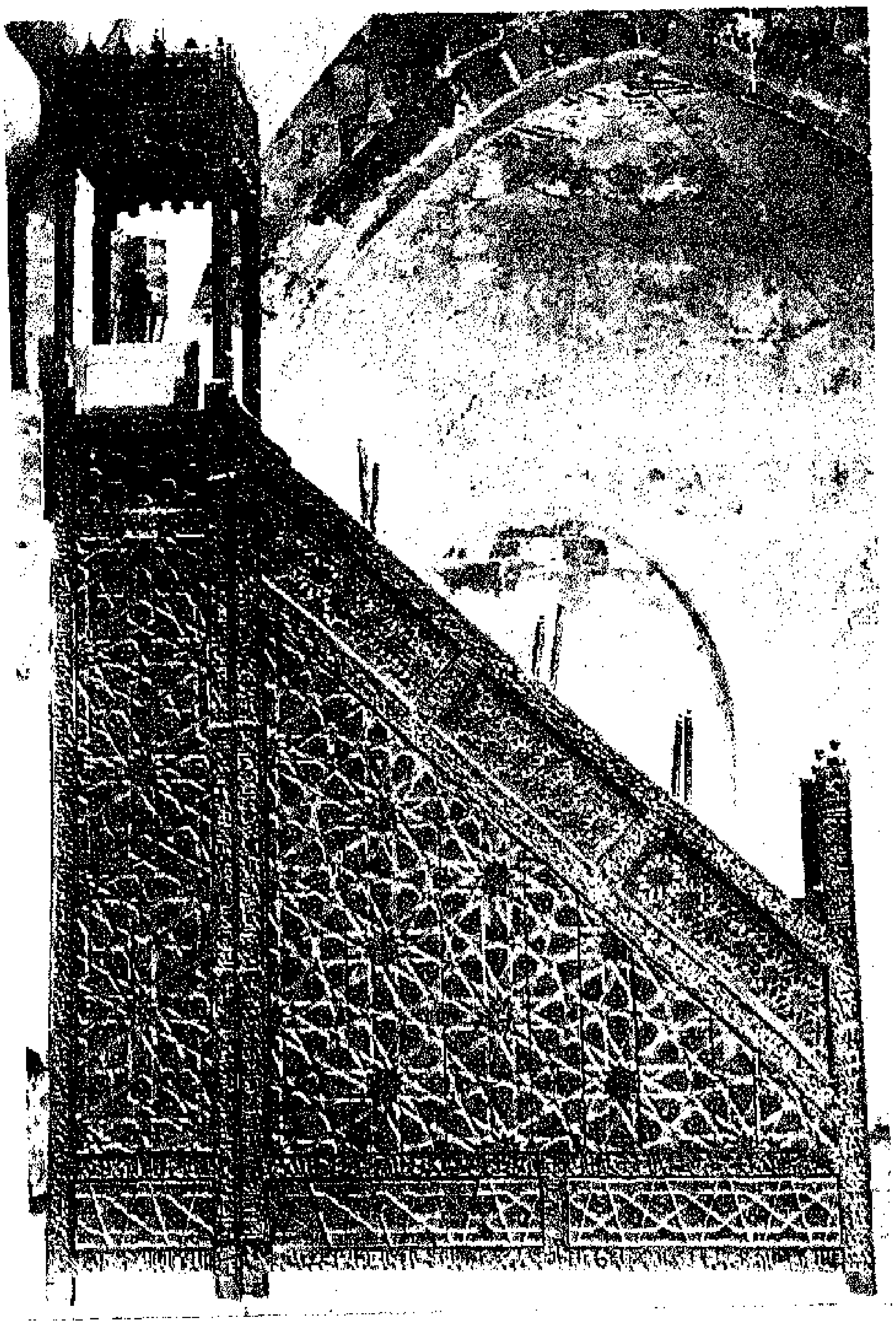


شكل ١٠ – ديوريكي، الجامع الكبير، المدخل الشرقي.

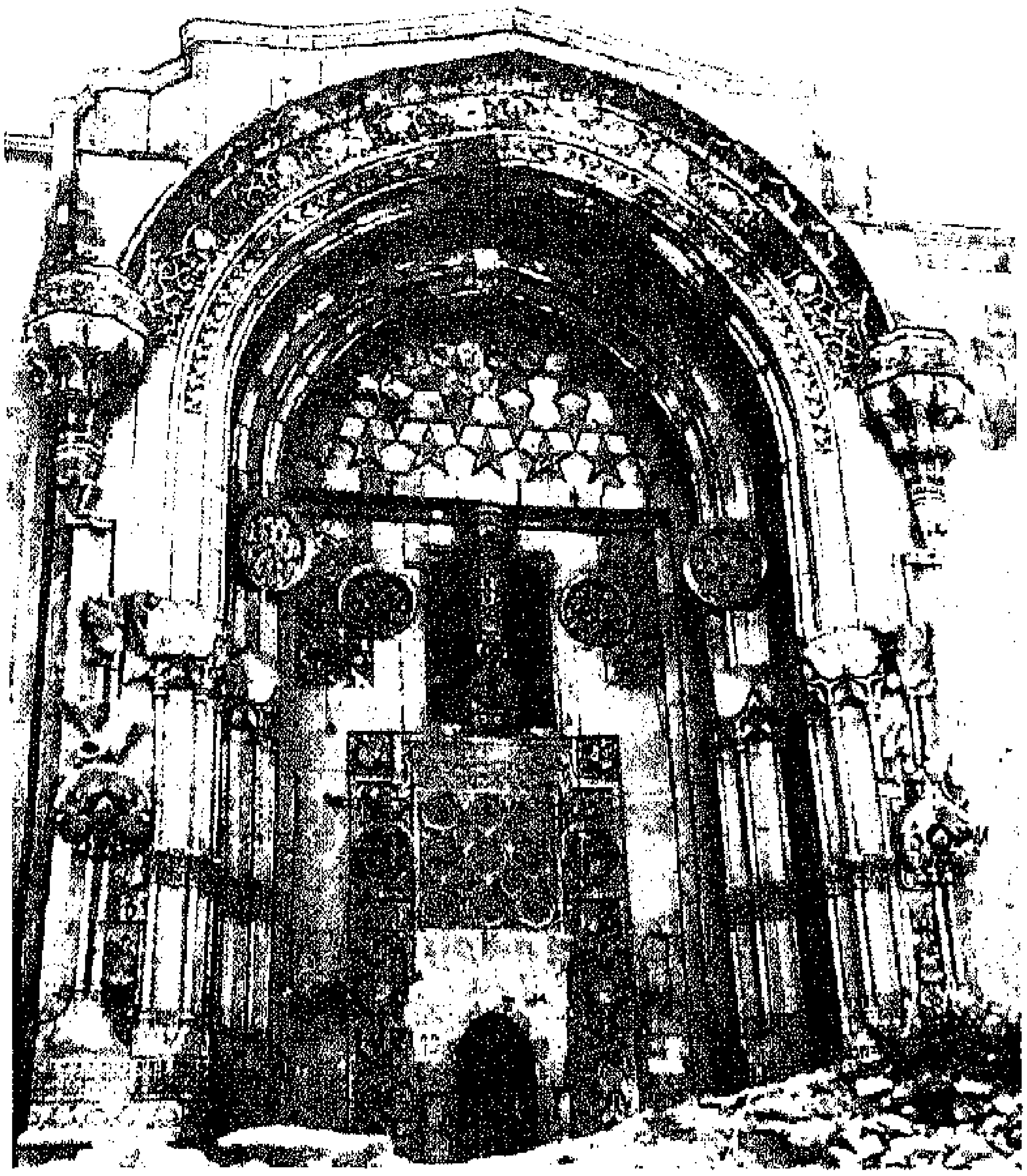
شكل ١١ – ديوريكي، الجامع الكبير، من الداخل.



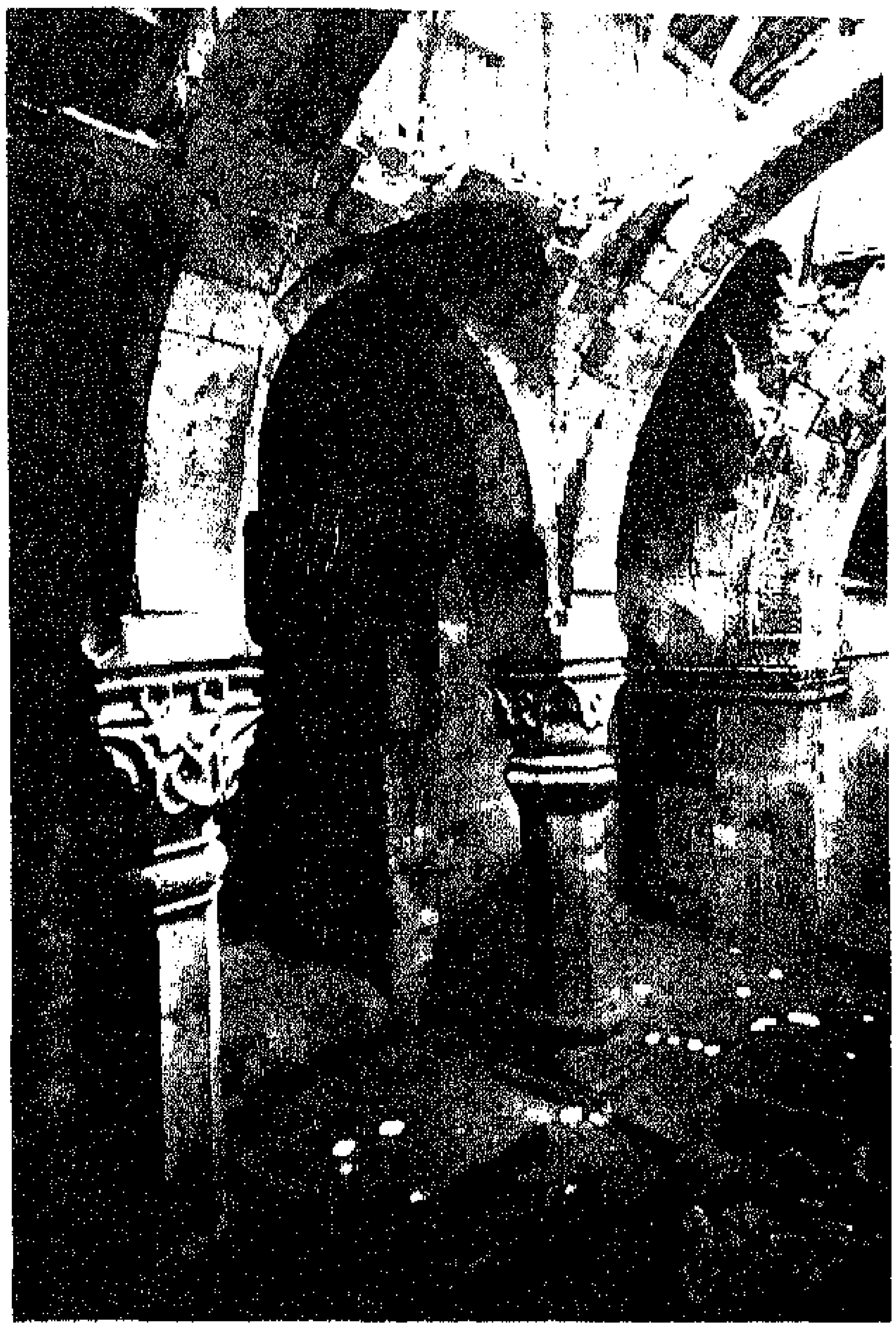
شكل ١٢ – ديوريكي، الجامع الكبير، المحراب.



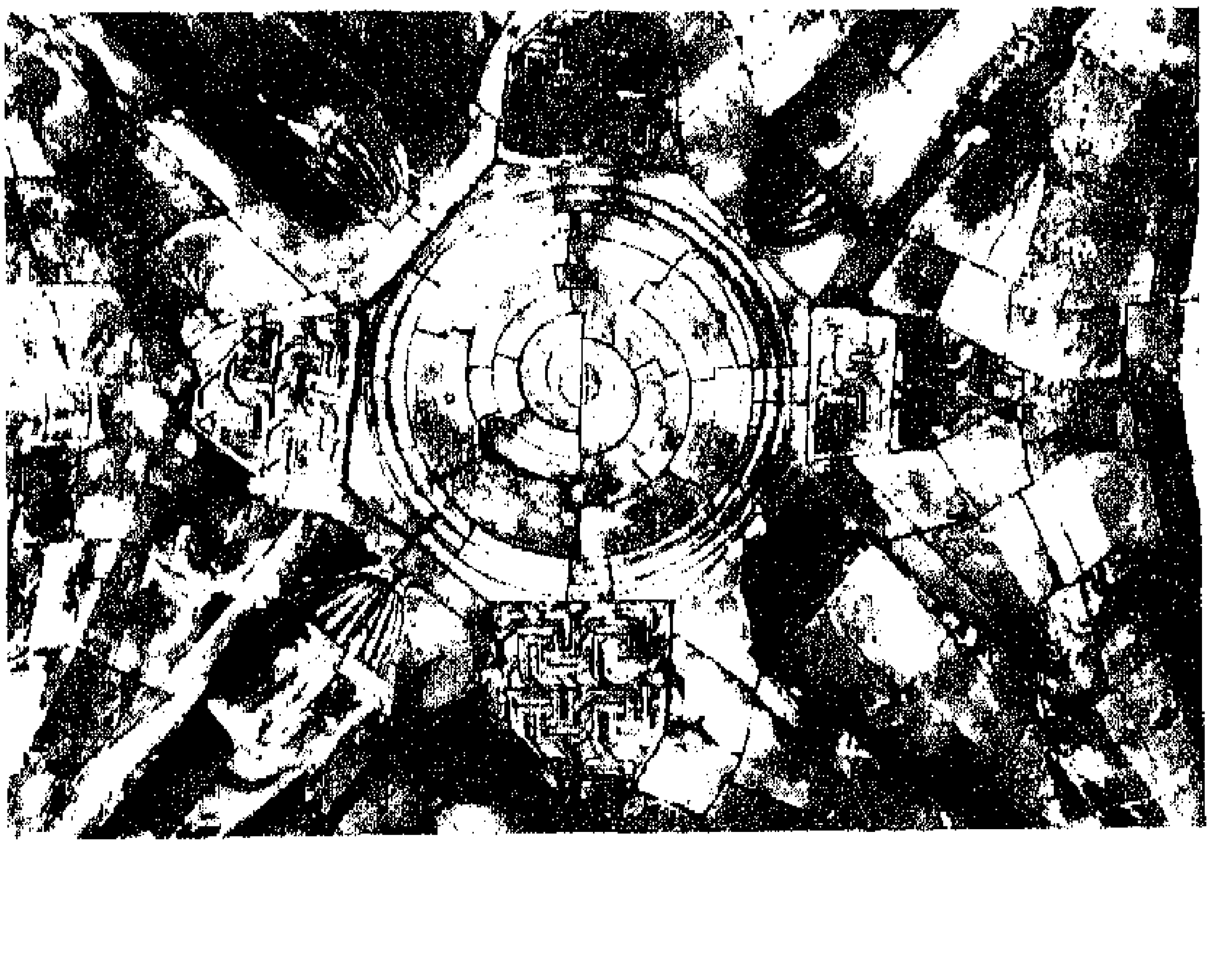
شكل ١٣ – ديوريكي، الجامع الكبير، المنبر.



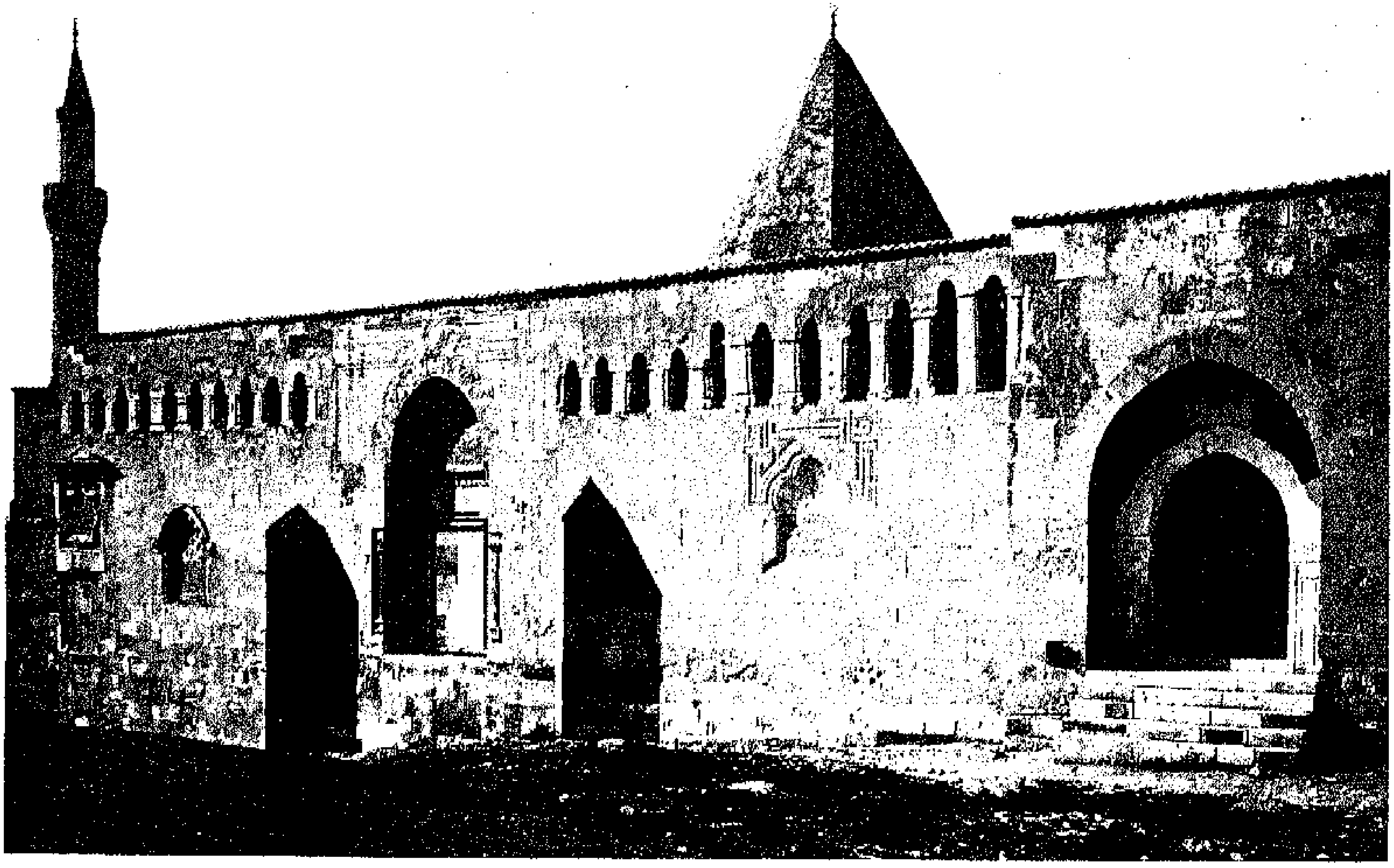
شكل ١٤– ديوريكي، مدخل المستشفى.



شكل ١٥– ديوريكي، المستشفى من الداخل.

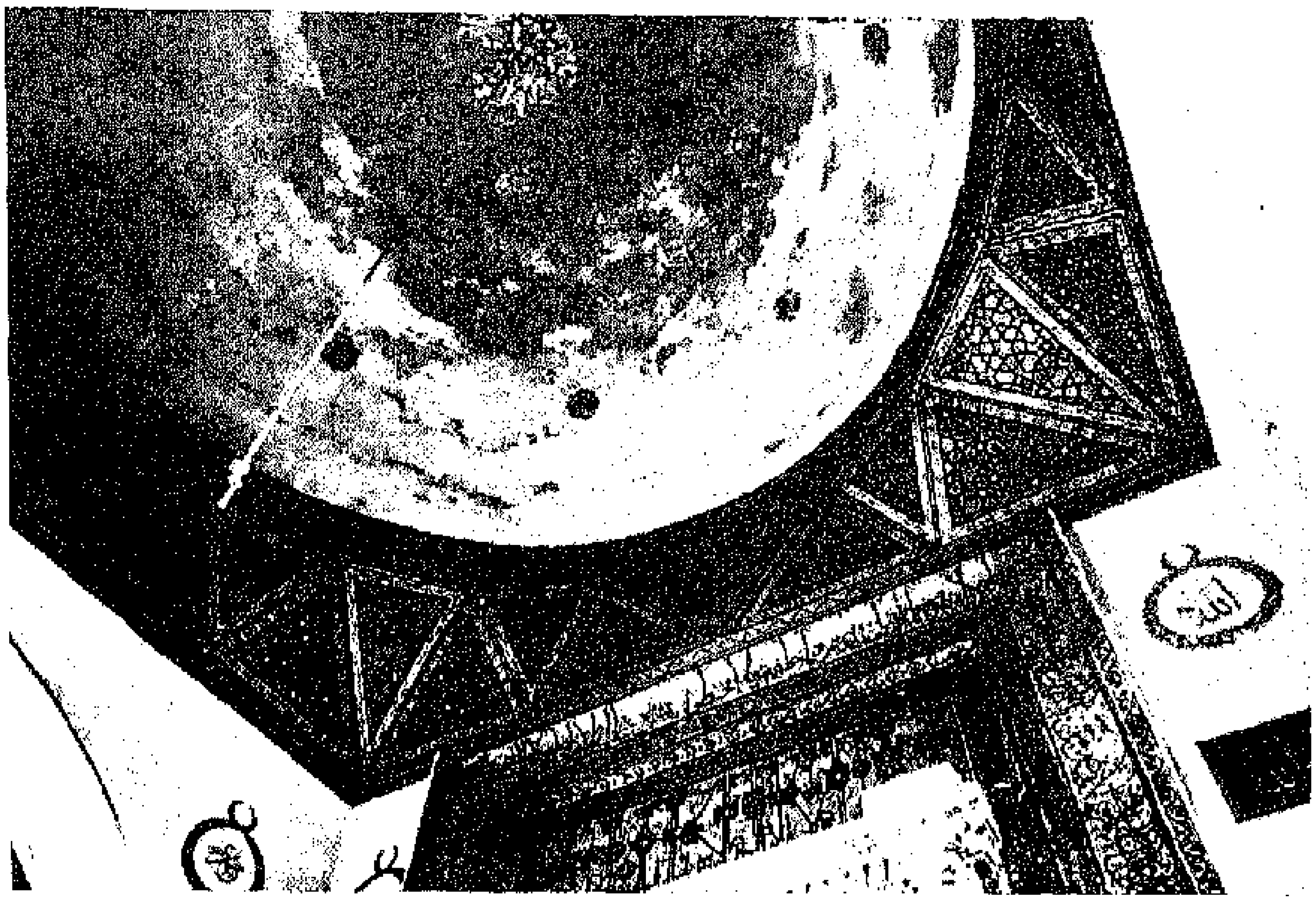


شكل ١٦– ديوريكي، عقد حجري بالمستشفى.

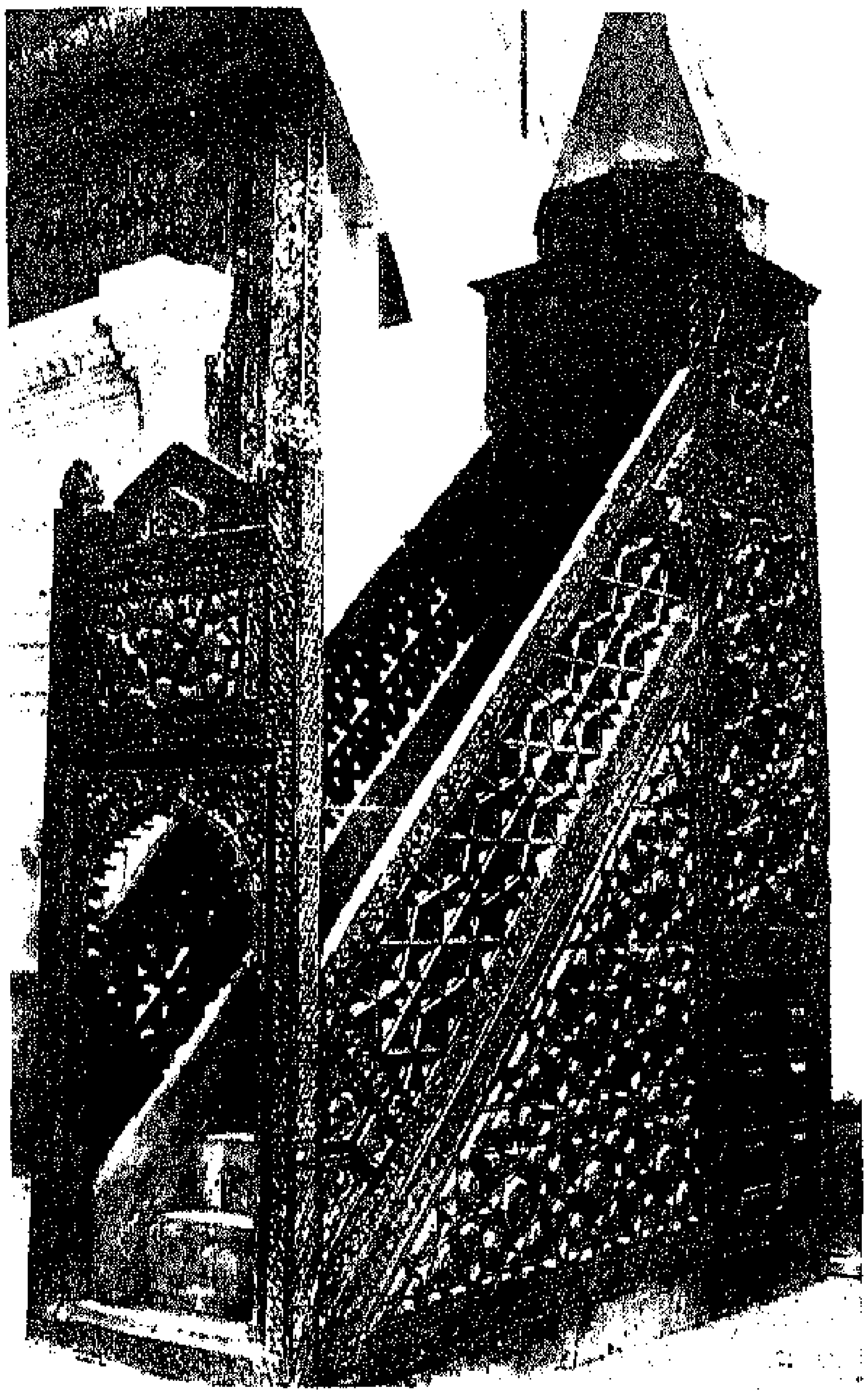


شكل ١٧ – قونية، مسجد علاء الدين، واجهة الصحن.

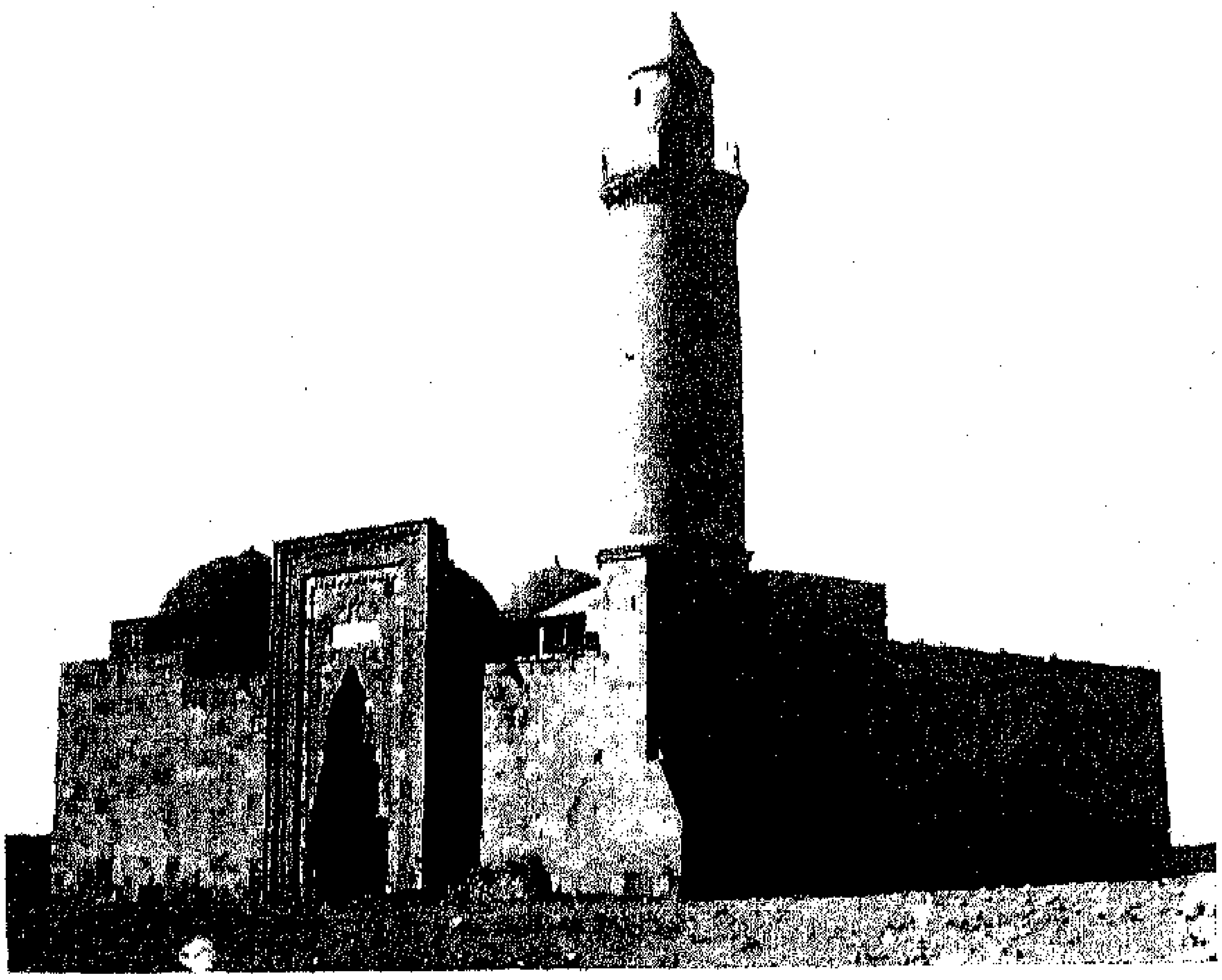
شكل ١٨ – قونية، مسجد علاء الدين، من الداخل.



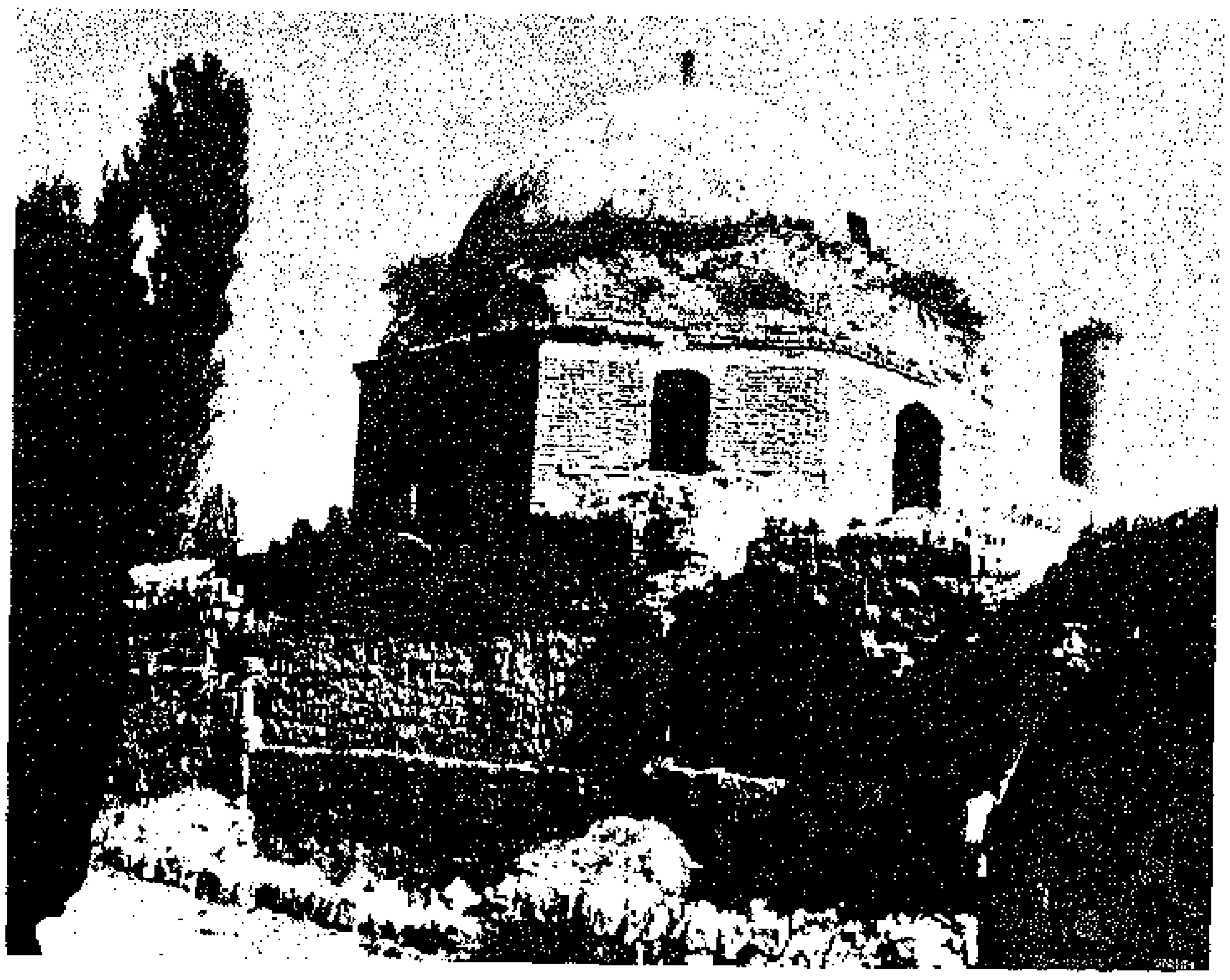
شكل ١٩ – قونية، مسجد علاء الدين، منطقة الانتقال الى القبة، وجانب من المثلثات التركية والجزء العلوي من المحراب.



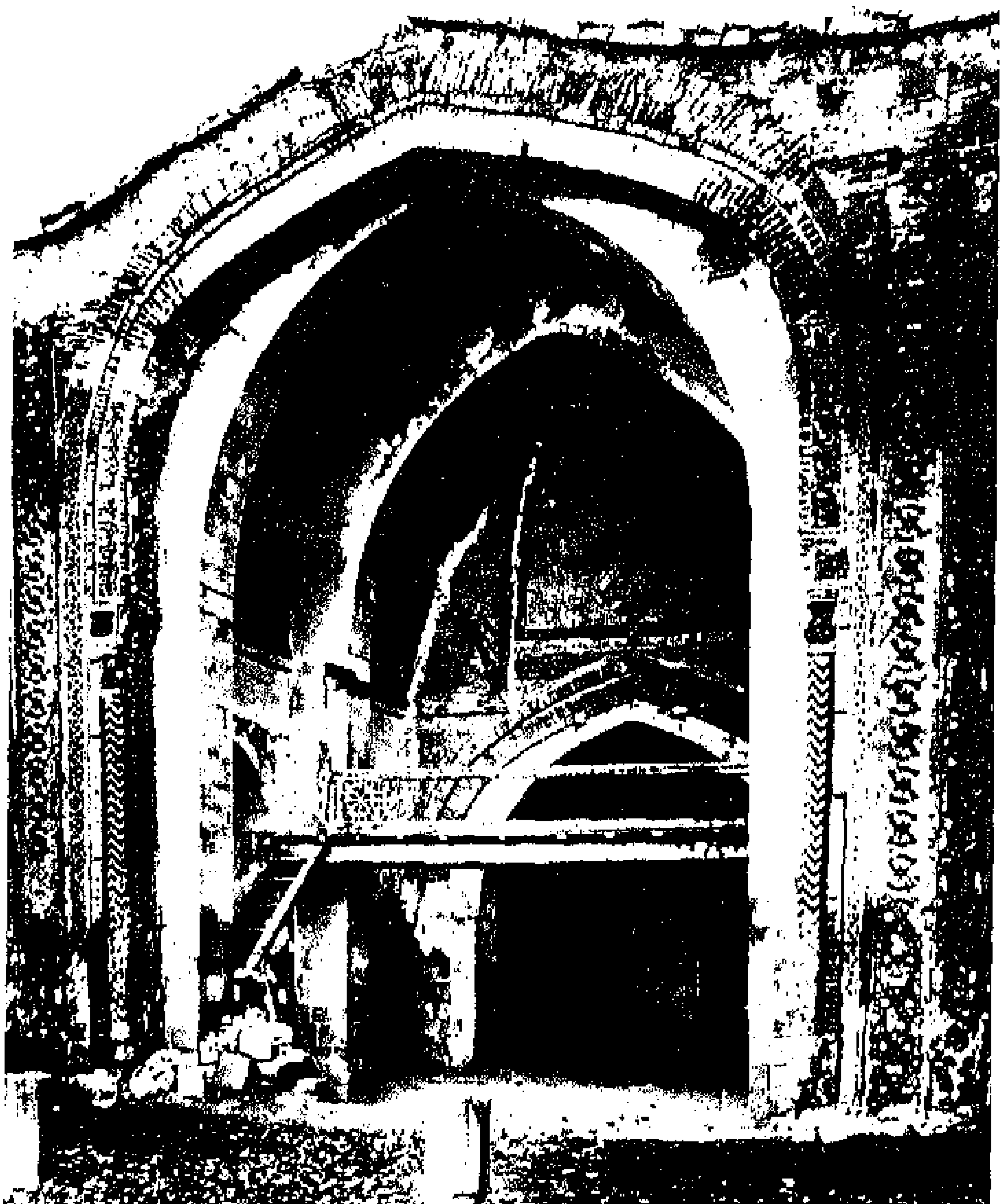
شكل ٢٠ – قونية، مسجد علاء الدين، المنبر.



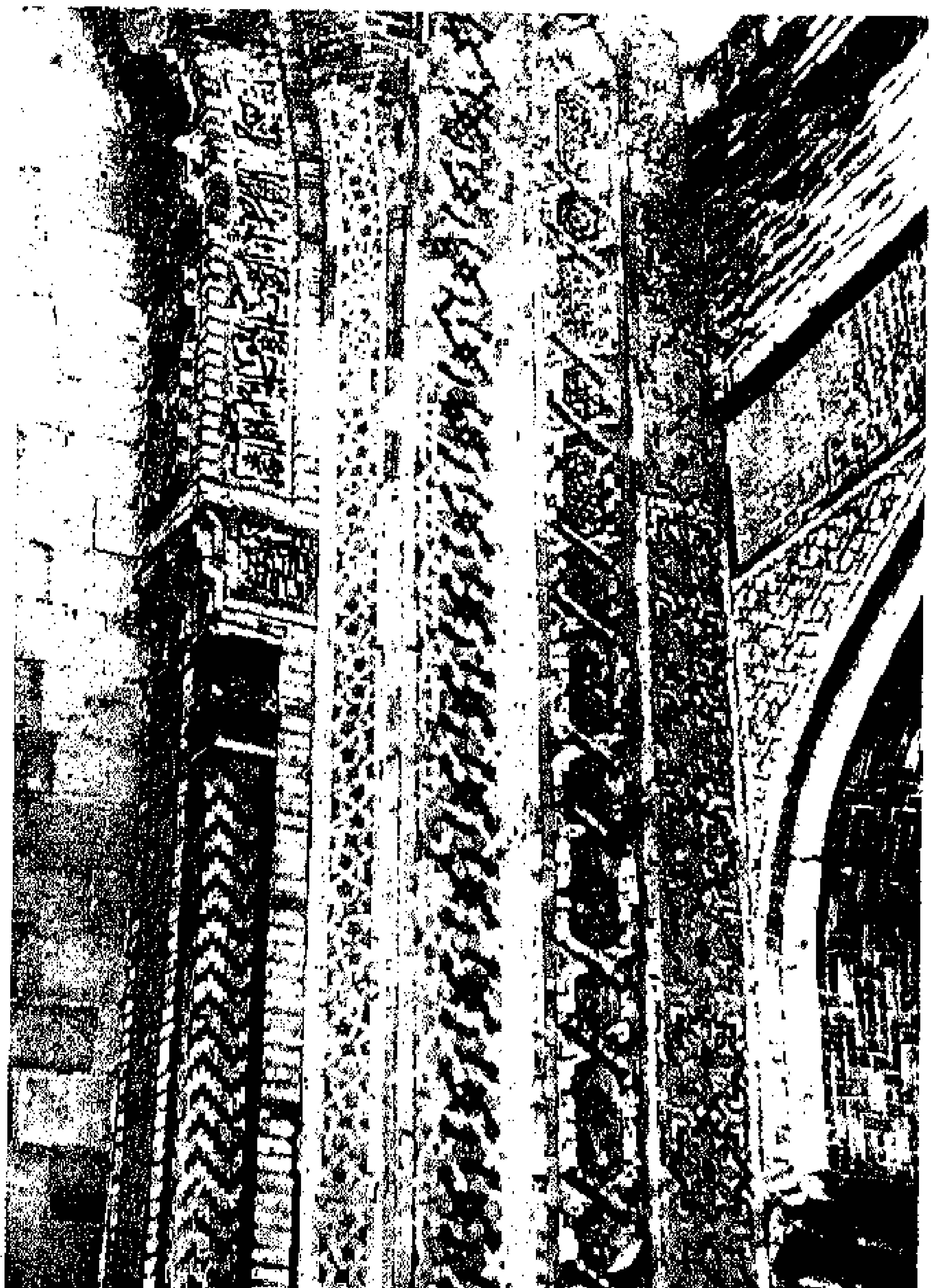
شكل ٢١ – نيكده، مسجد علاء الدين، من الخارج.



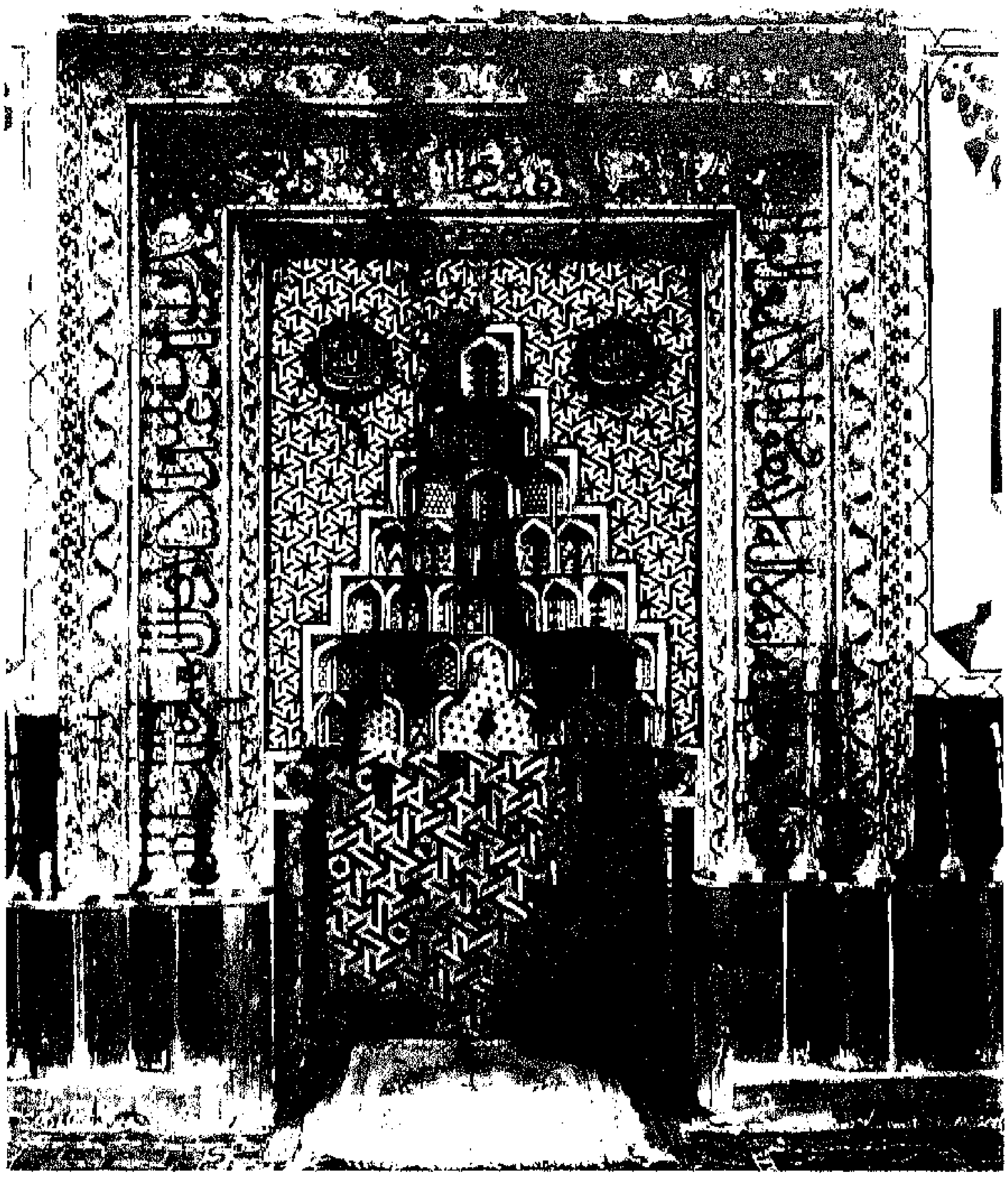
شكل ٢٢ – ملطية، الجامع الكبير، القبة من الخارج.



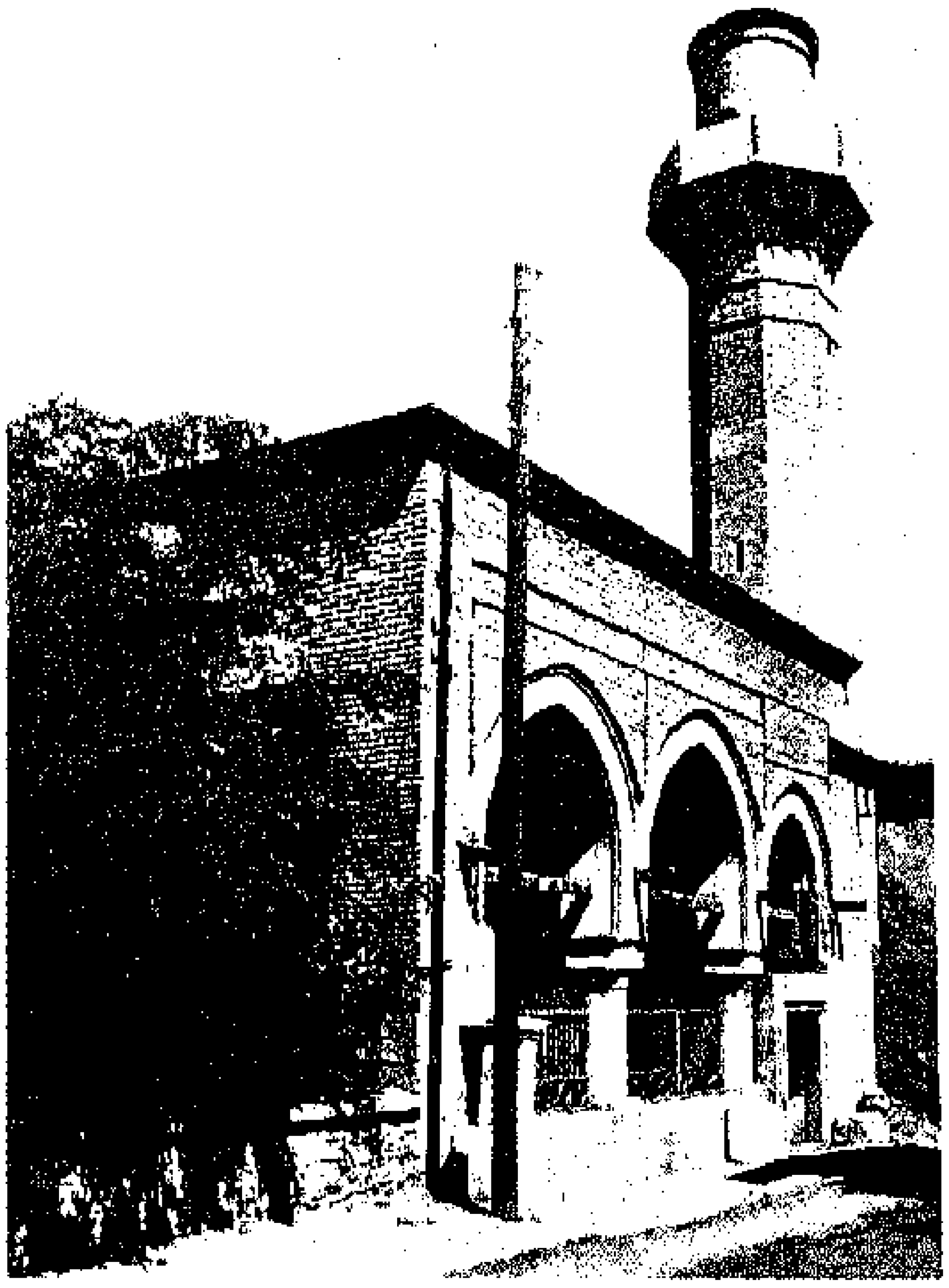
شكل ٢٣ – ملطية، الجامع الكبير، الايوان.



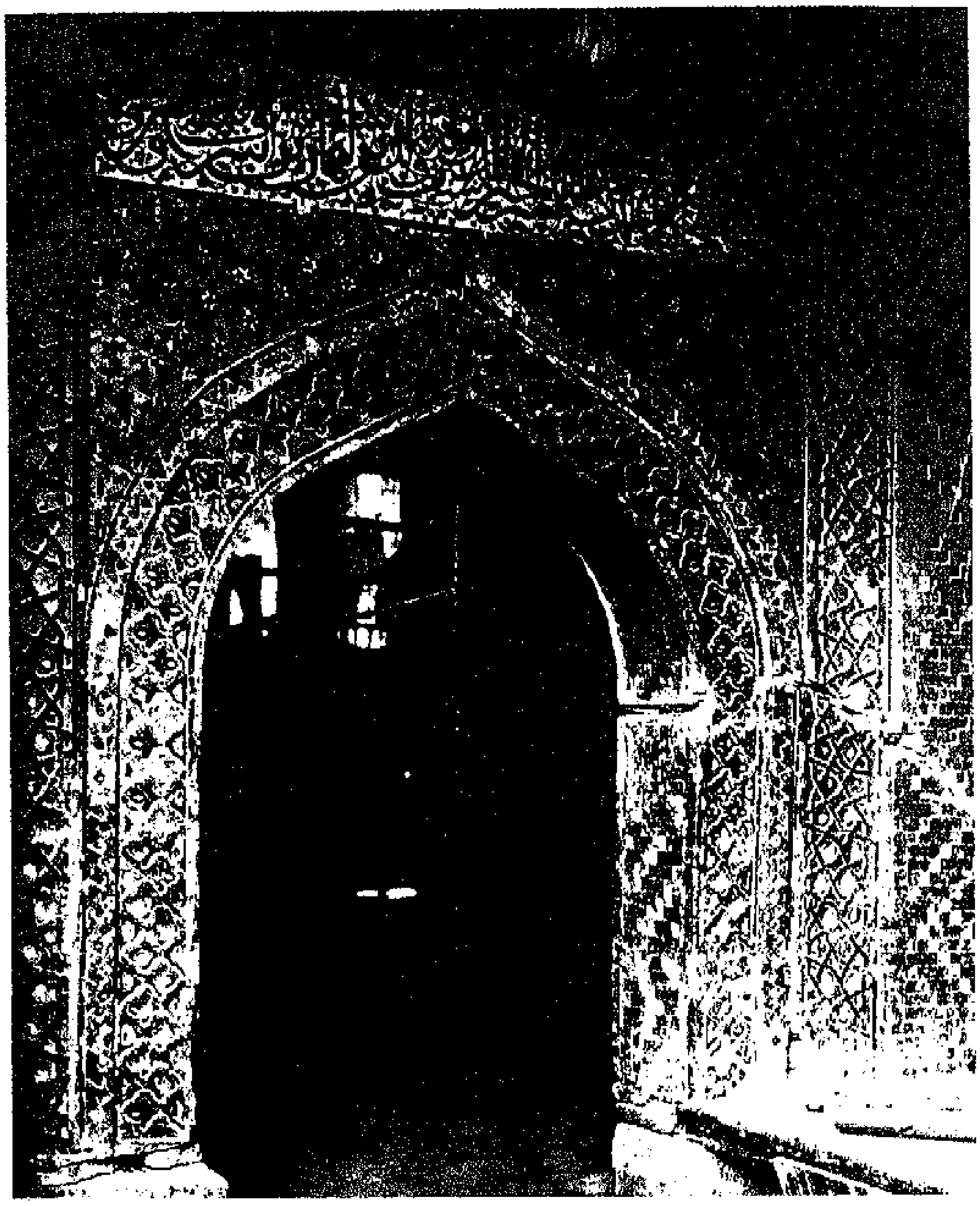
شكل ٢٤ – ملطية، الجامع الكبير، تفاصيل من الجانب الأيمن للايوان، مع خرطوشة تحمل نقشا به اسم الصانع.



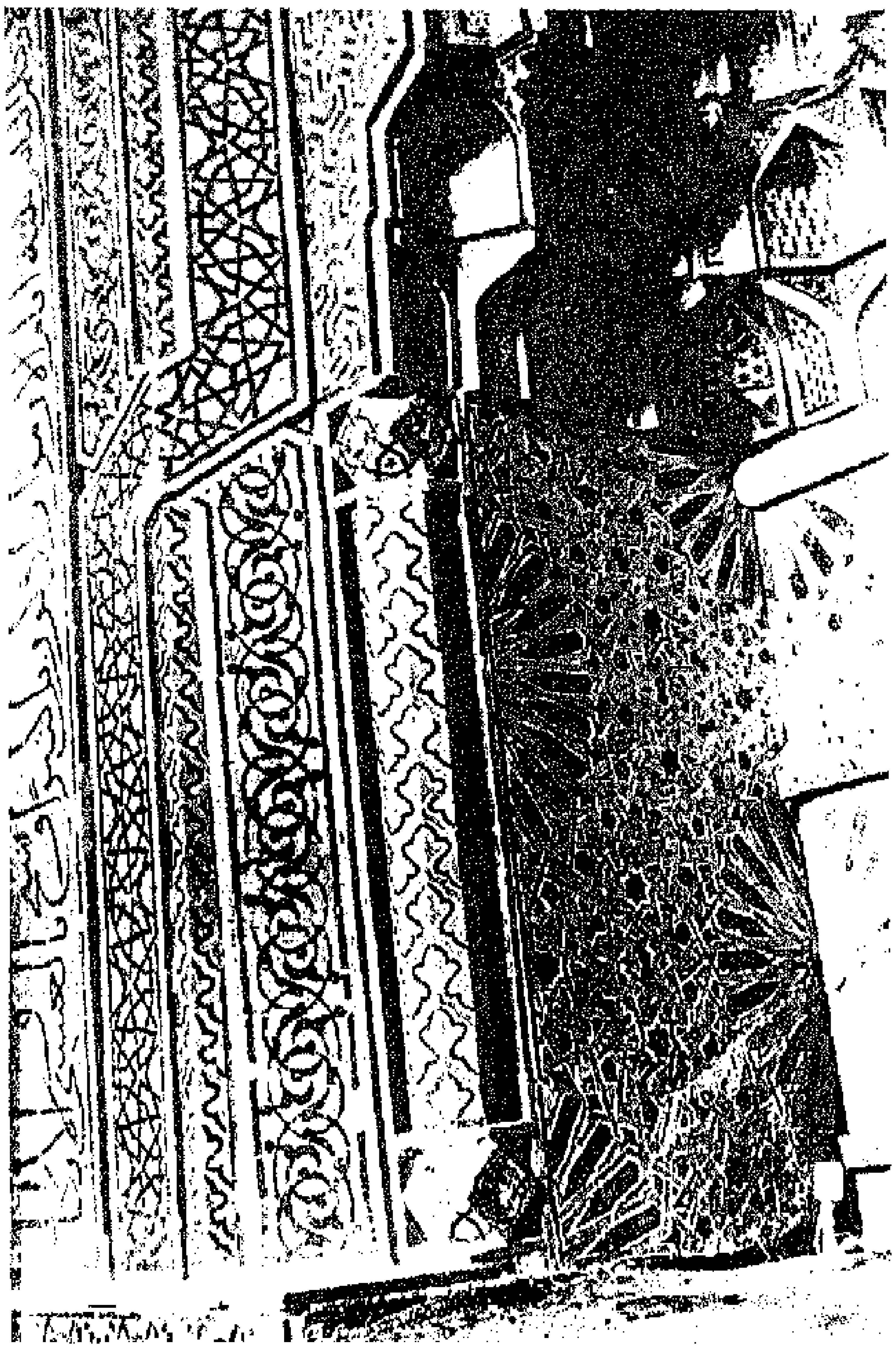
شكل ٢٦ – قونية، صرجالي مسجد، المحراب.



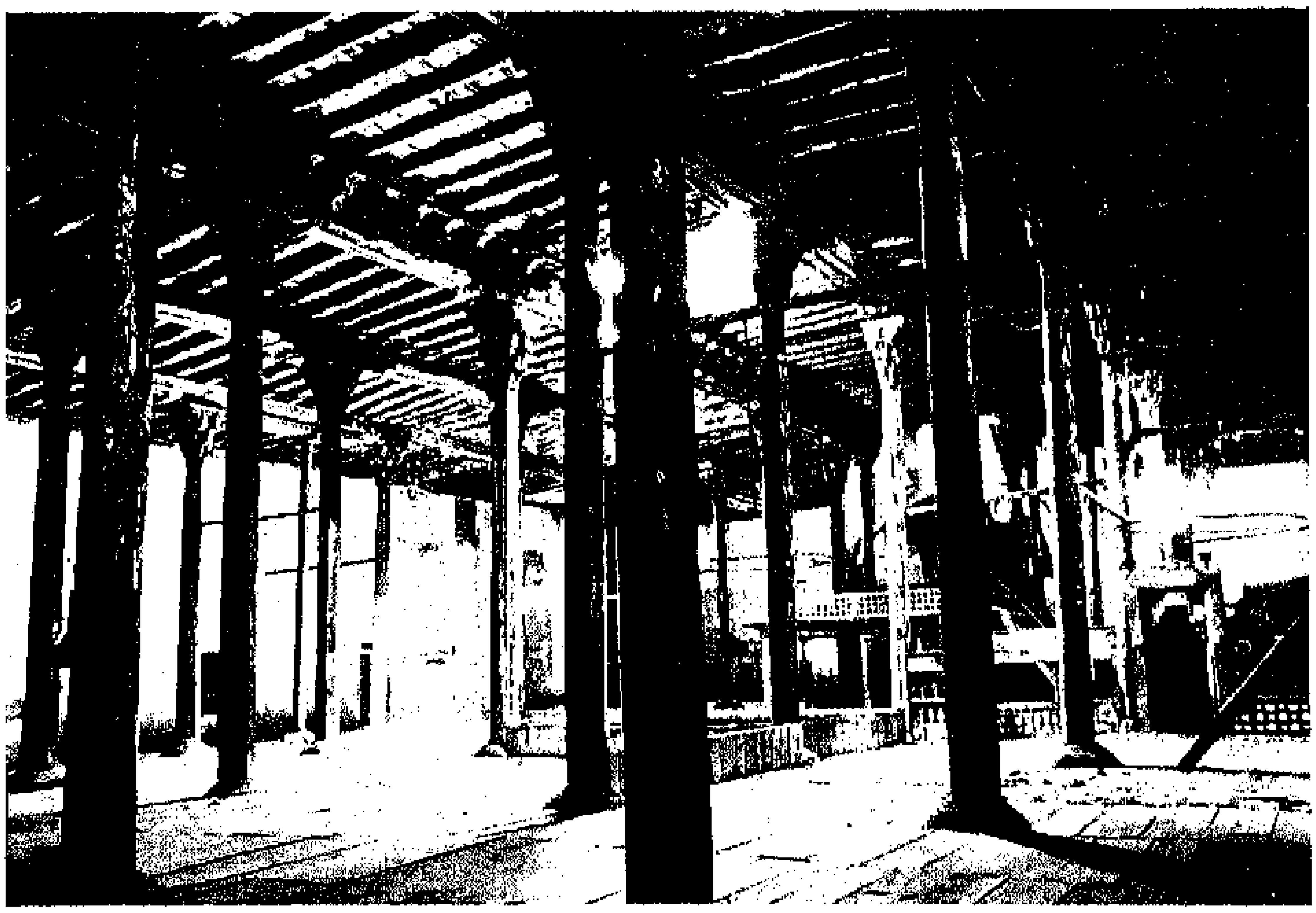
شكل ٢٥ – قونية، صرجالي مسجد، صفة المدخل.



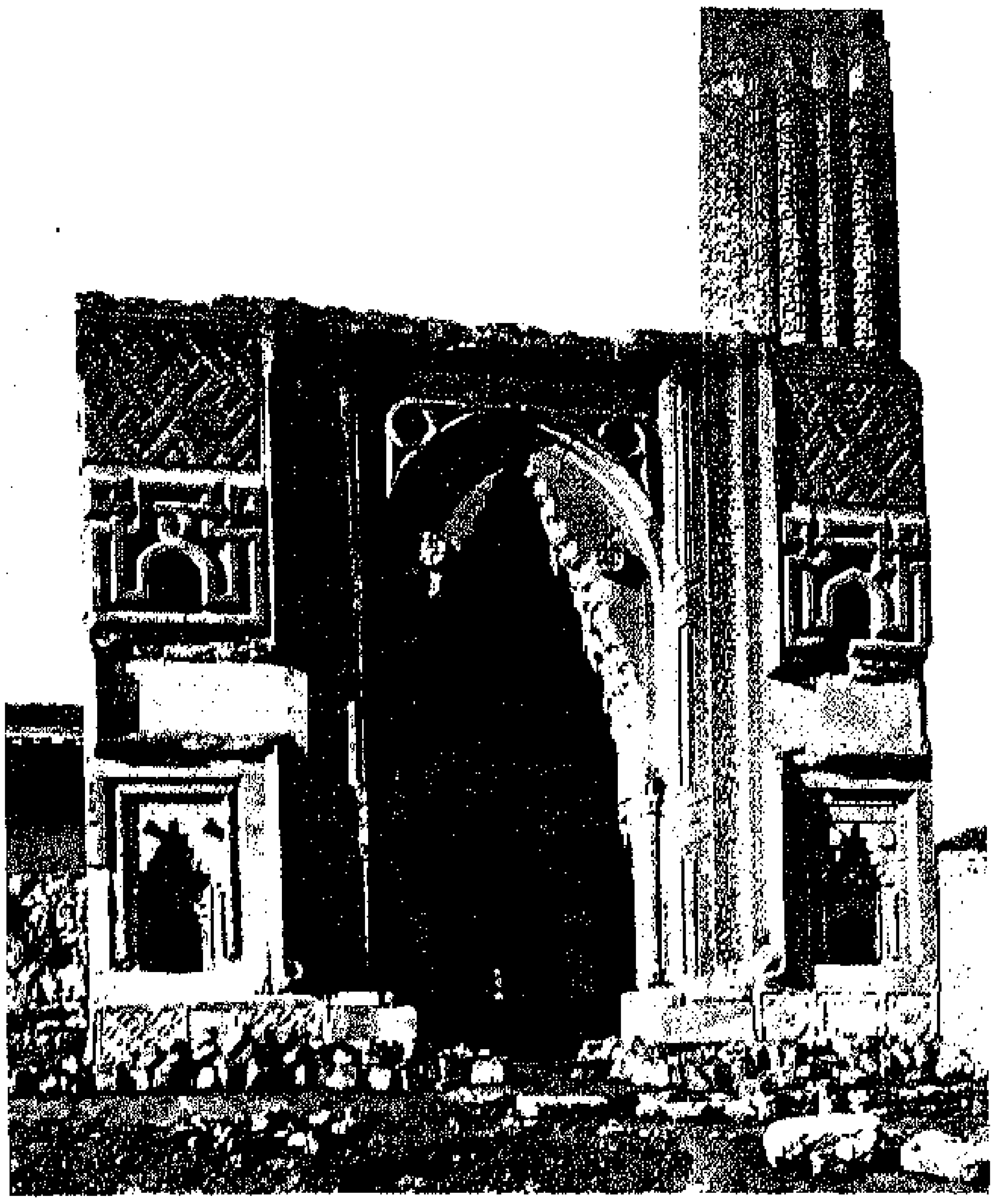
شكل ٢٧ – بيشهر، مسجد اشرف اوغلو، باب الدخول والفسيفساء الخزفية



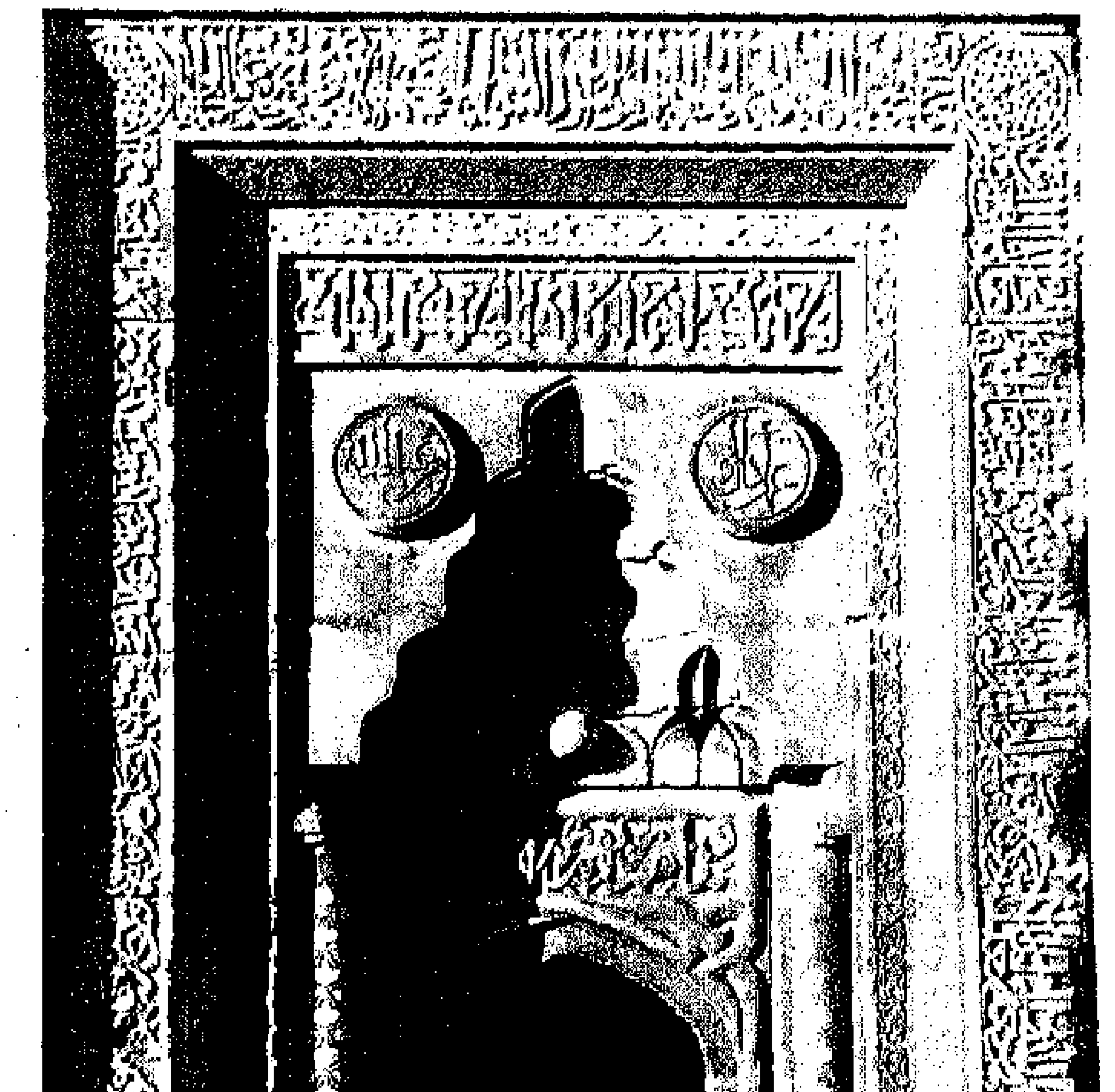
شكل ٢٩ – بيشهر، مسجد اشرف اوغلو، تفاصيل من المحراب.



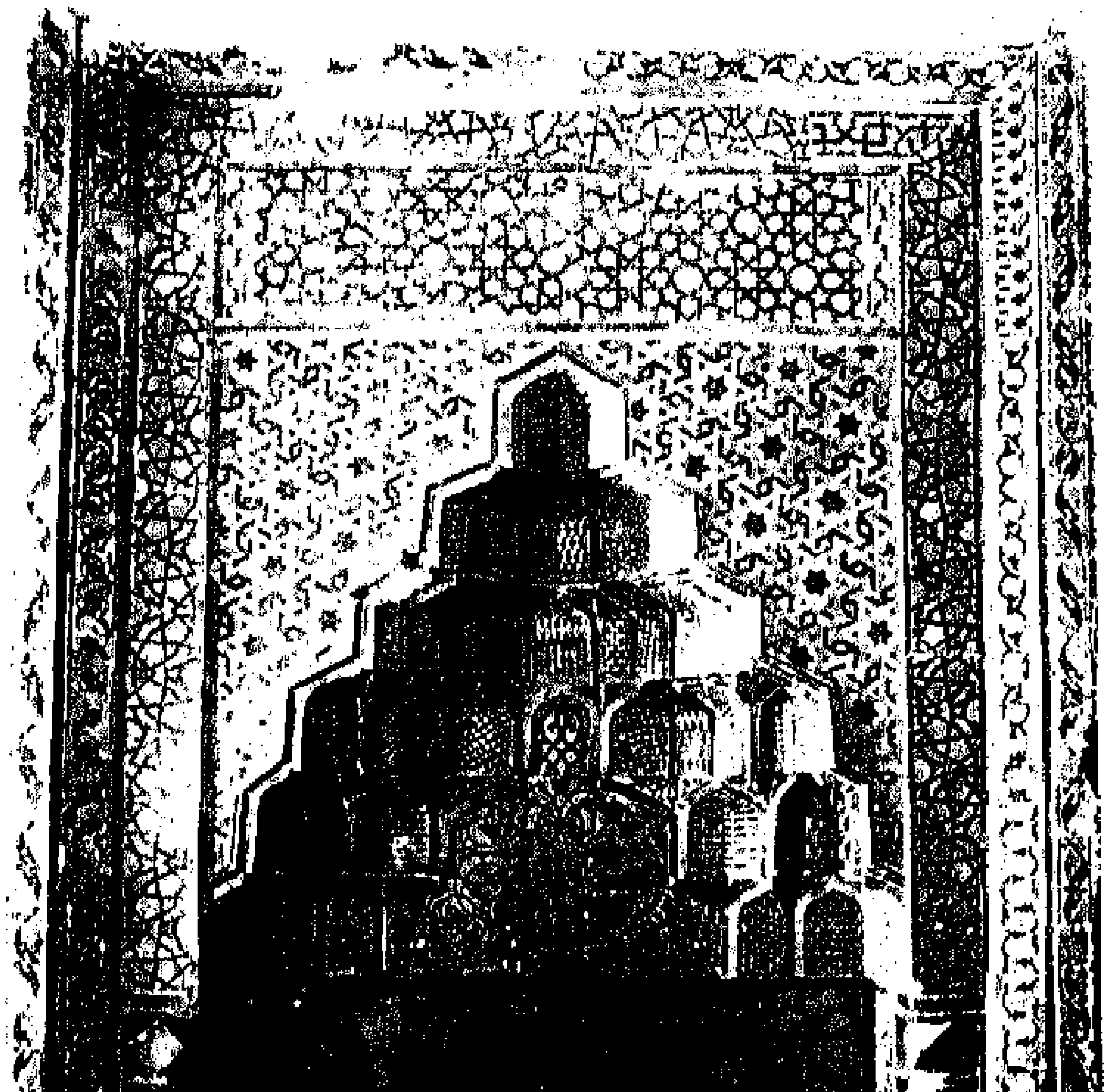
شكل ٢٨ – بيشهر، مسجد اشرف اوغلو، الاعمدة الخشبية.



شكل ٣٠ – قونية، مسجد صاحب اتا، المدخل، (صورة قبل ١٩٠٠).

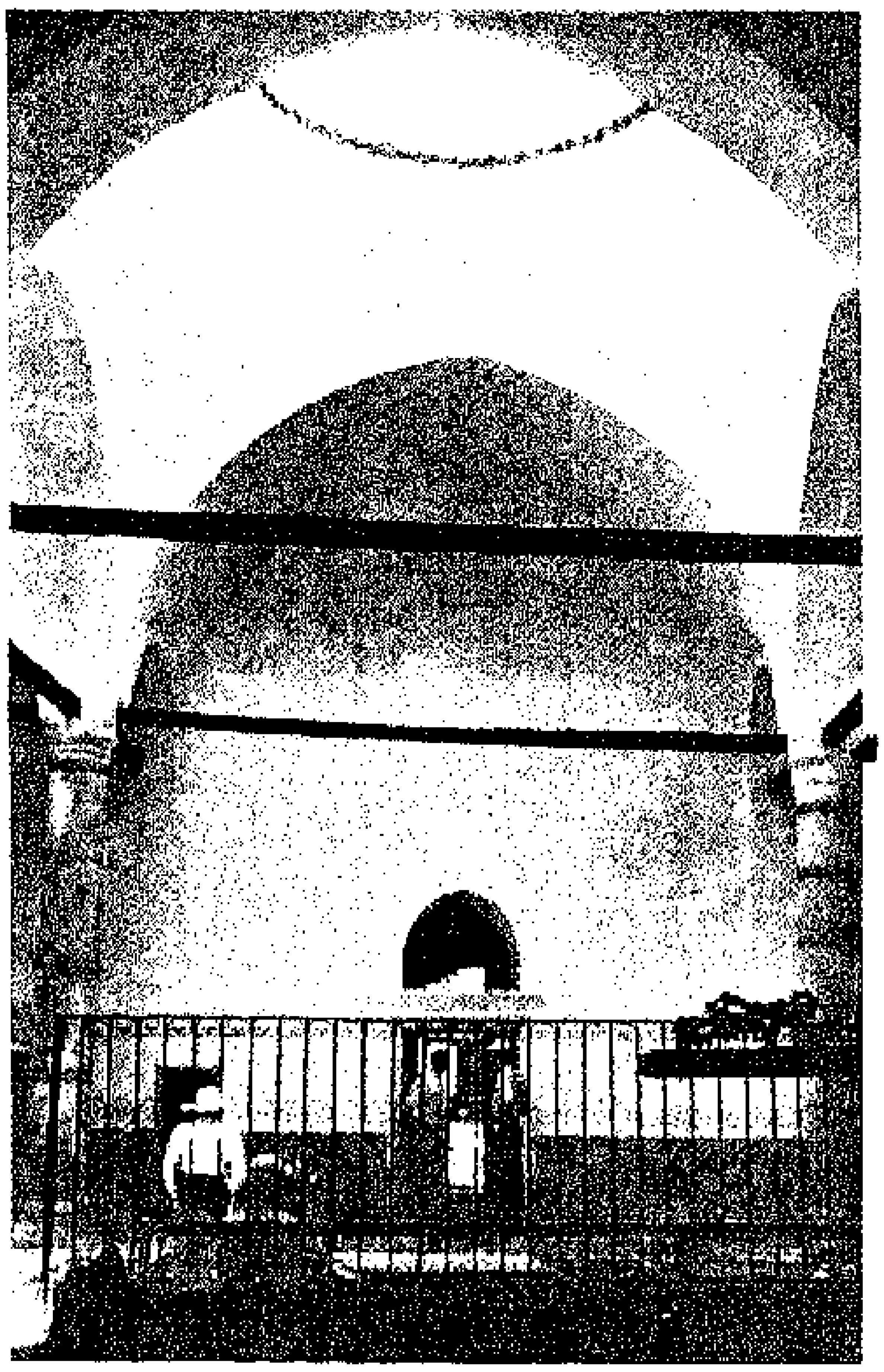


شكل ٣١ – قونية، مسجد صاحب اتا، امضاء الصانع على حنية السبيل، الى يمين المدخل.

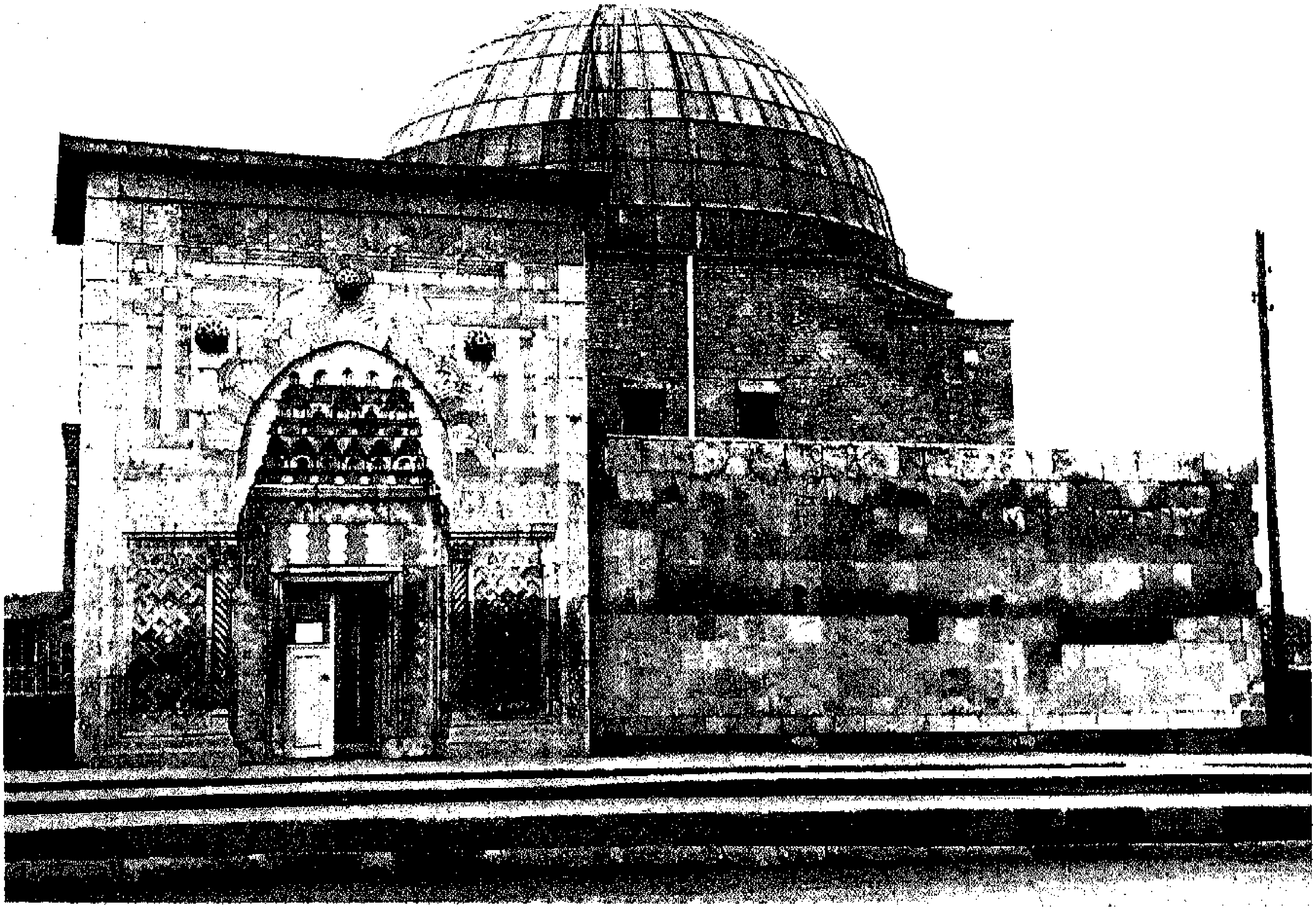


شكل ٣٢ – قونية، مسجد صاحب اتا، المحراب.

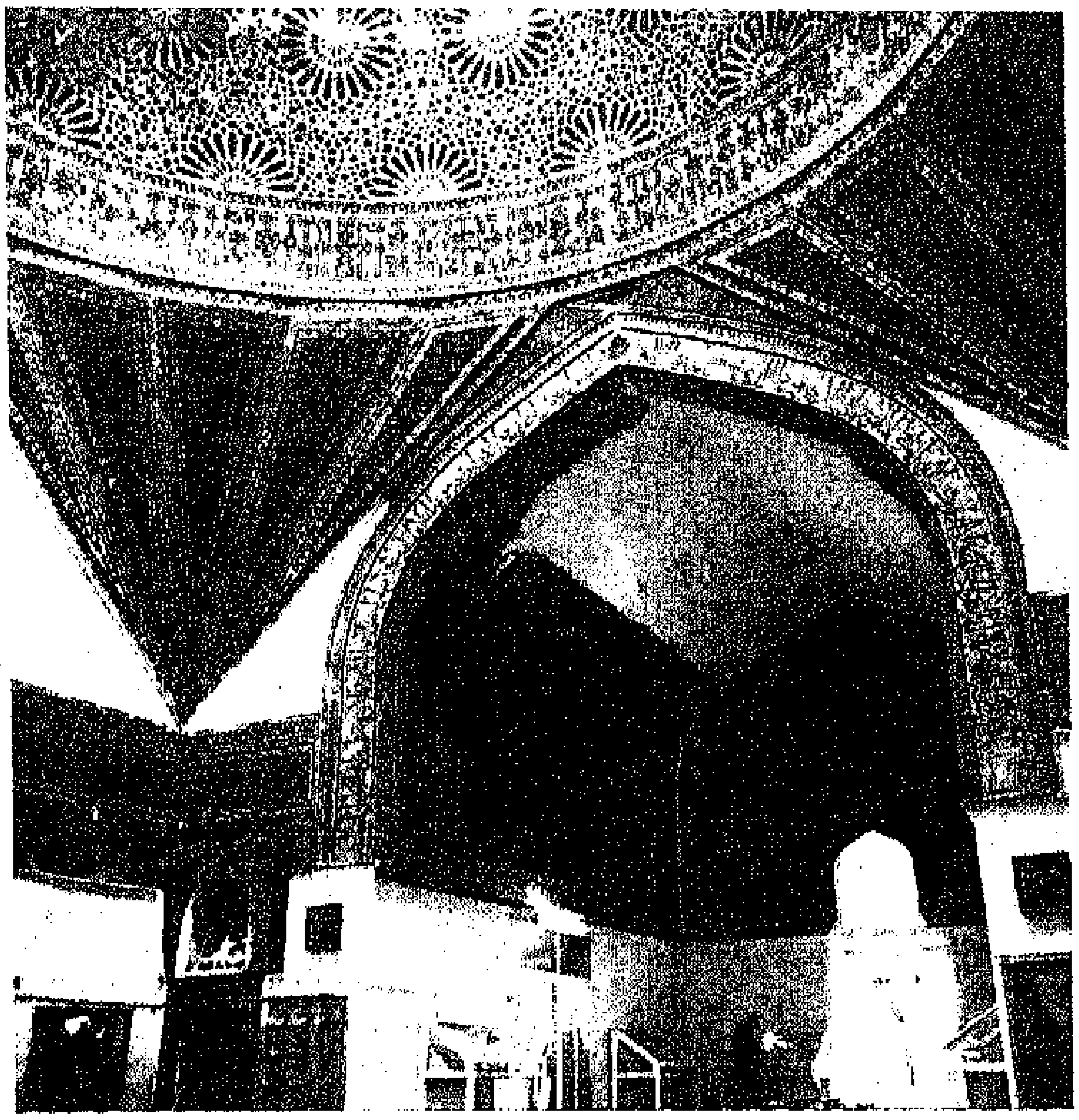
شكل ٣٣ - اسبارطة، اتابای، مدرسة ارتكوش، المدخل.



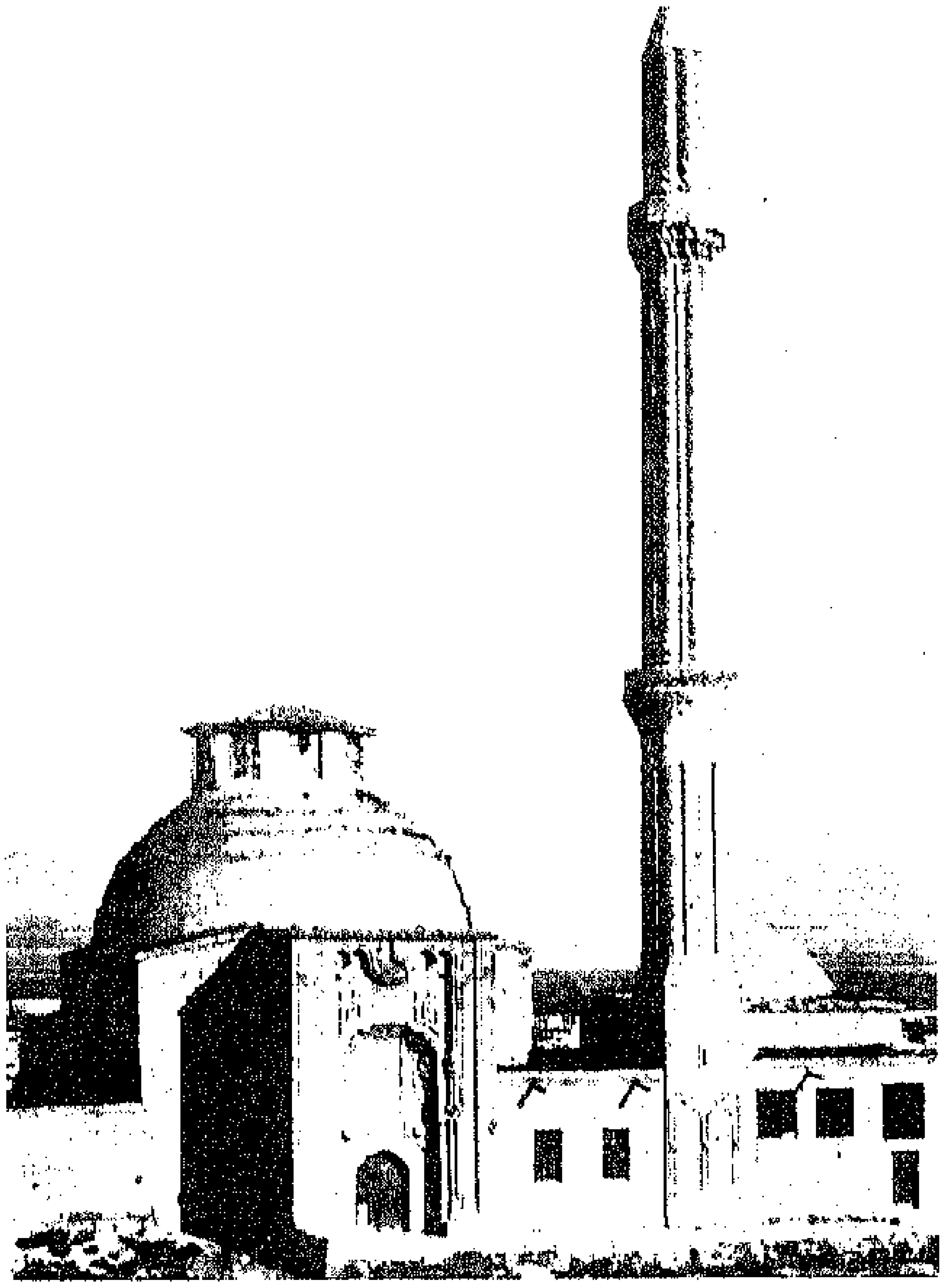
شكل ٣٤ - اسبارطة، اتاباي، مدرسة ارتكوش، من الداخل.



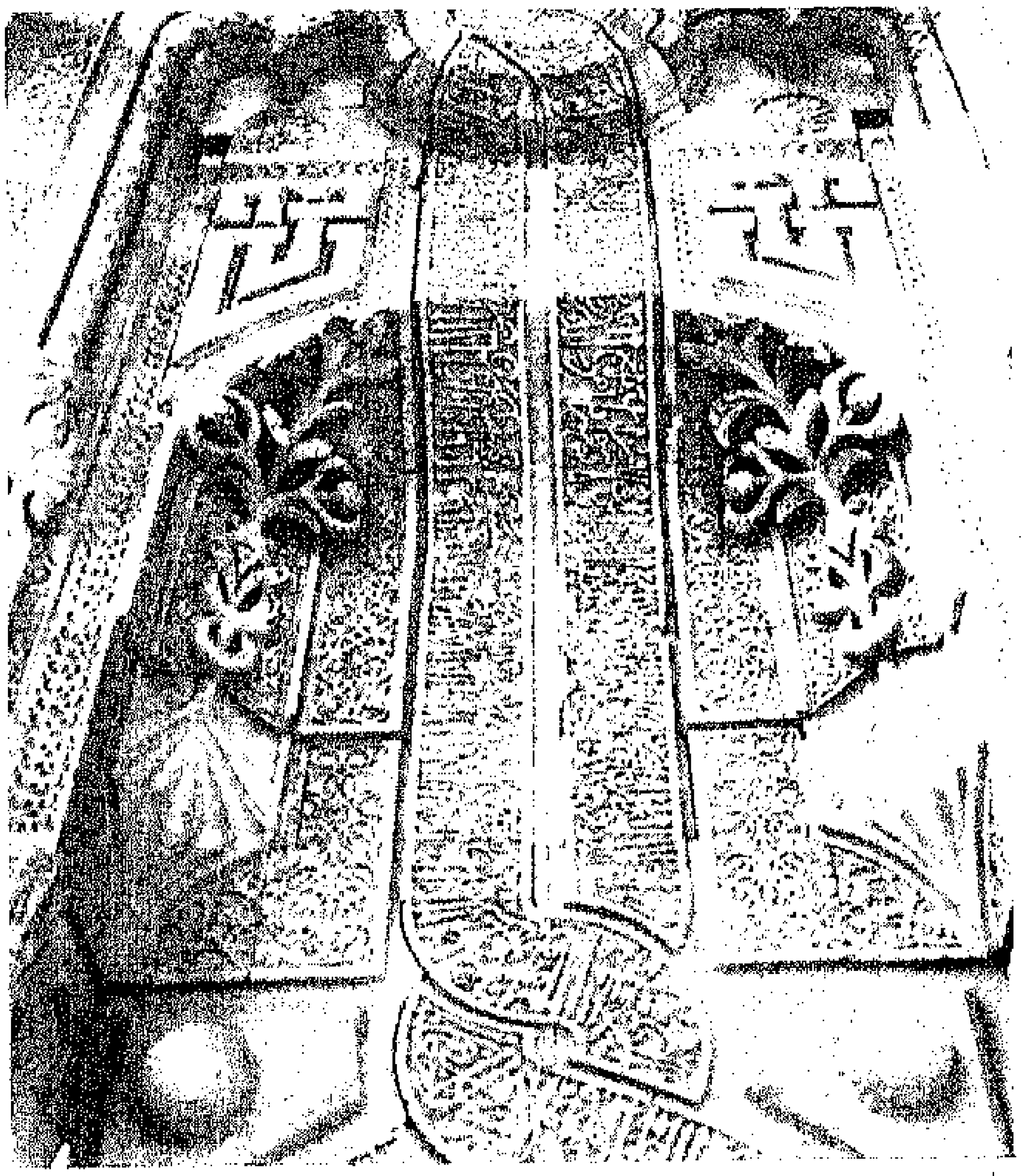
شكل ٣٥ - قونية، مدرسة قره طاي، من الخارج.



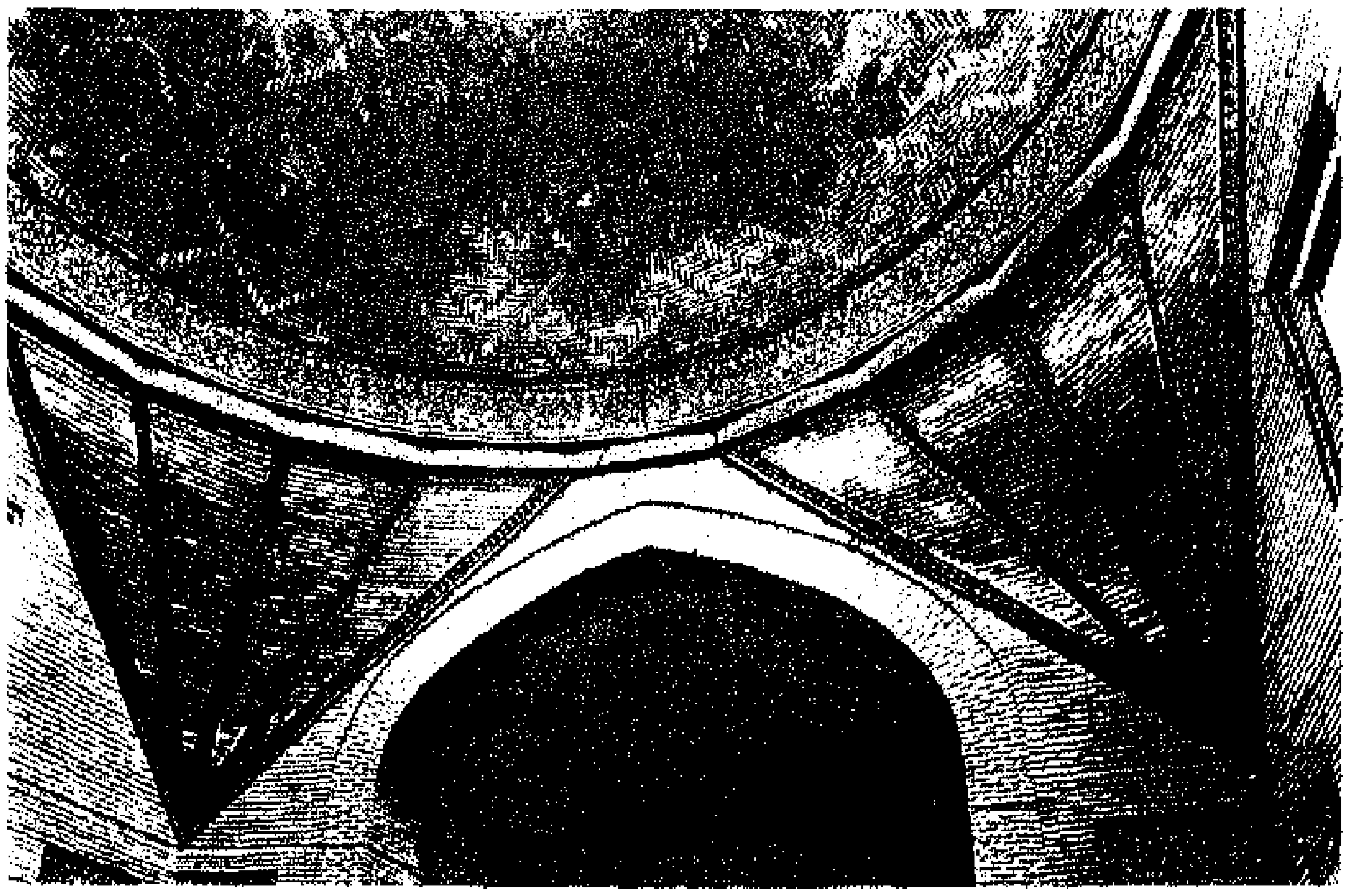
شكل ٣٦ – قونية، مدرسة قره طاي، من الداخل.



شكل ٣٧ – قونية، مدرسة انجه منارة، قبل سقوط المئذنة، (مصورة قبل ١٩٠٠).

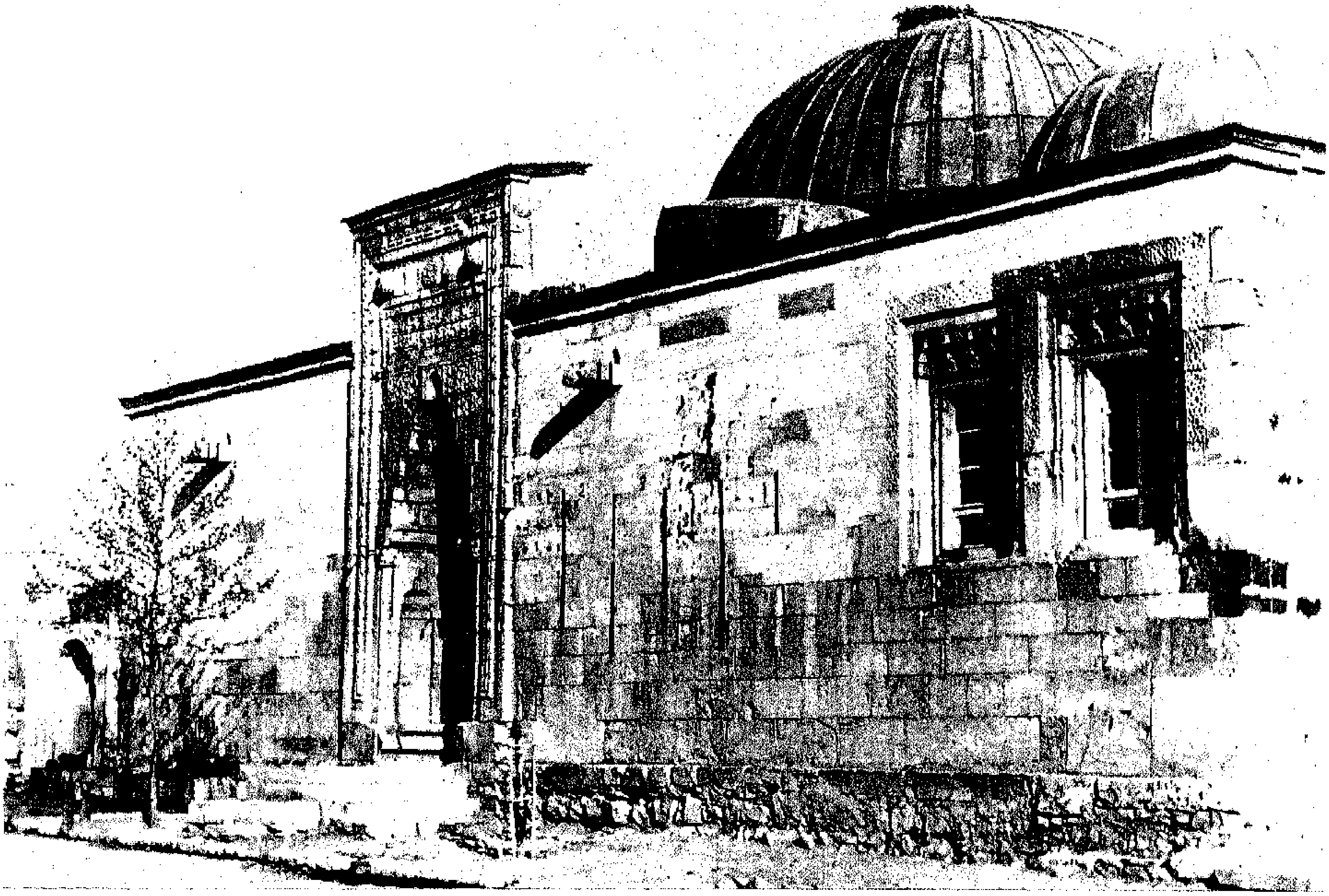


شكل ٣٨ – قونية، مدرسة انجه منارة، تفاصيل من المدخل.

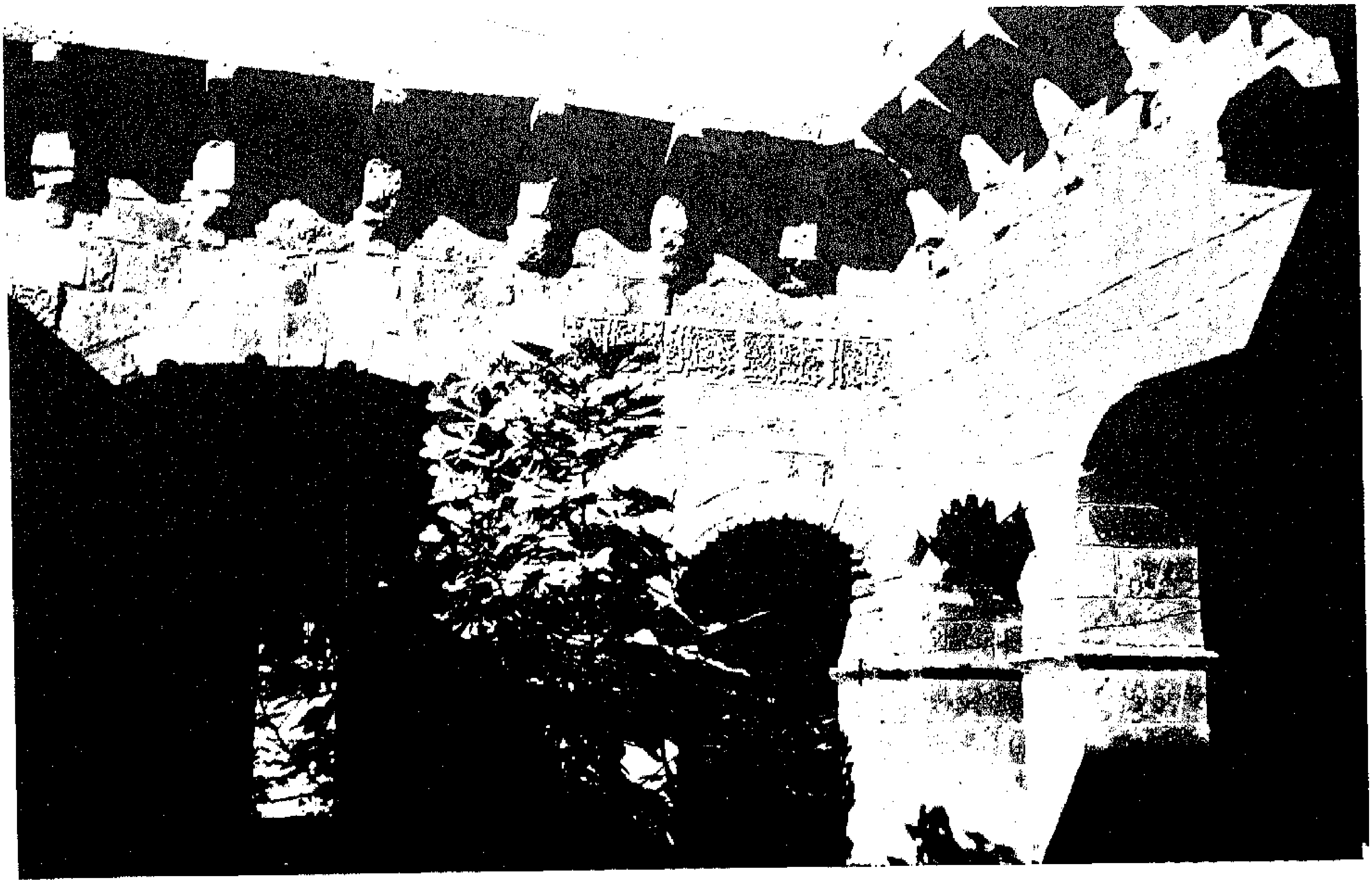


شكل ٣٩ – قونية، مدرسة انجة منارة، القبة من الداخل.

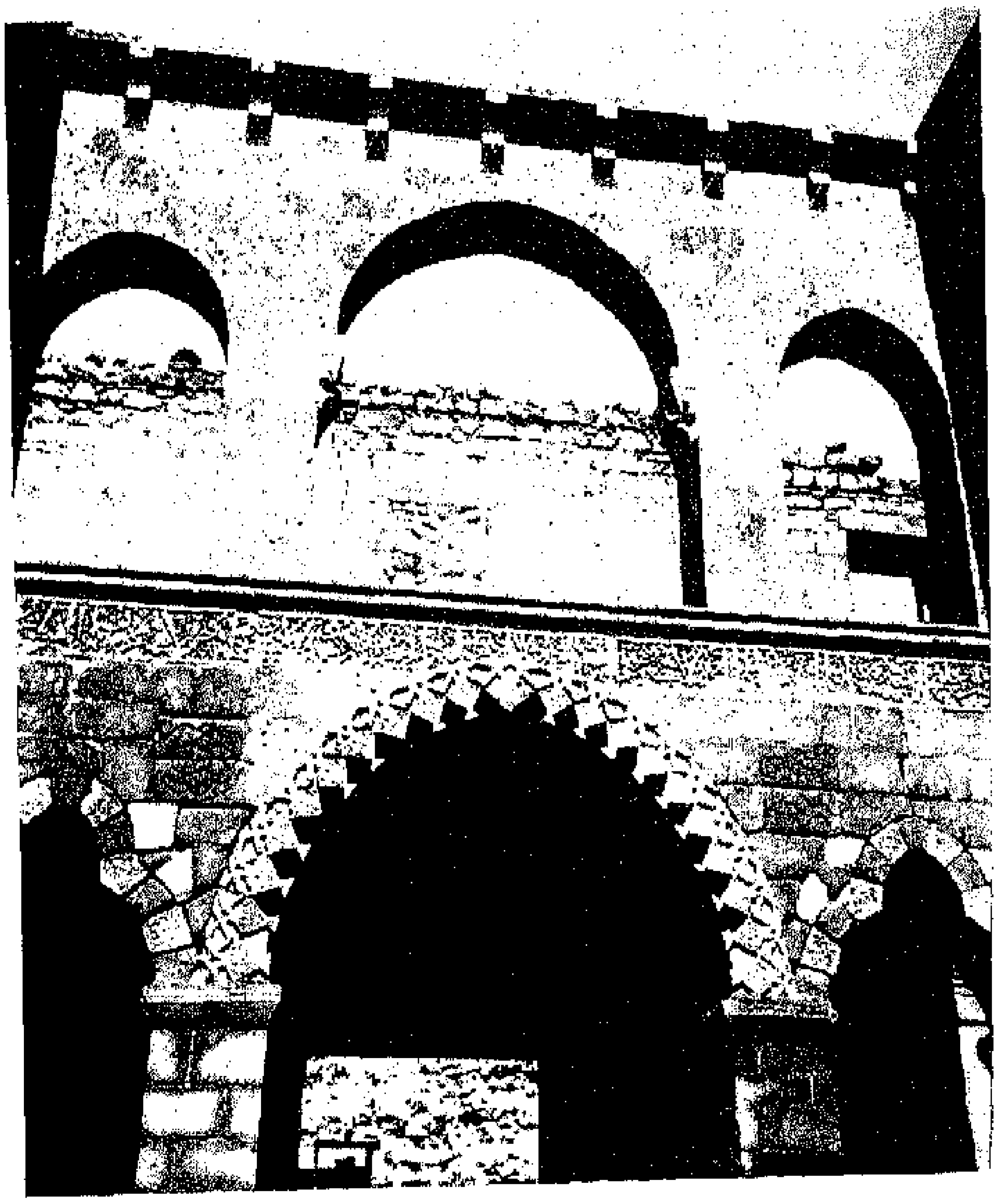
شكل ٤٠ – قيرشهر، مدرسة جاجابك، تفاصيل من المدخل.



شكل ٤١ – جاي، المدرسة، من الخارج.



شكل ٤٢ – دياربكر، المدرسة الزنجيرية، الفناء.

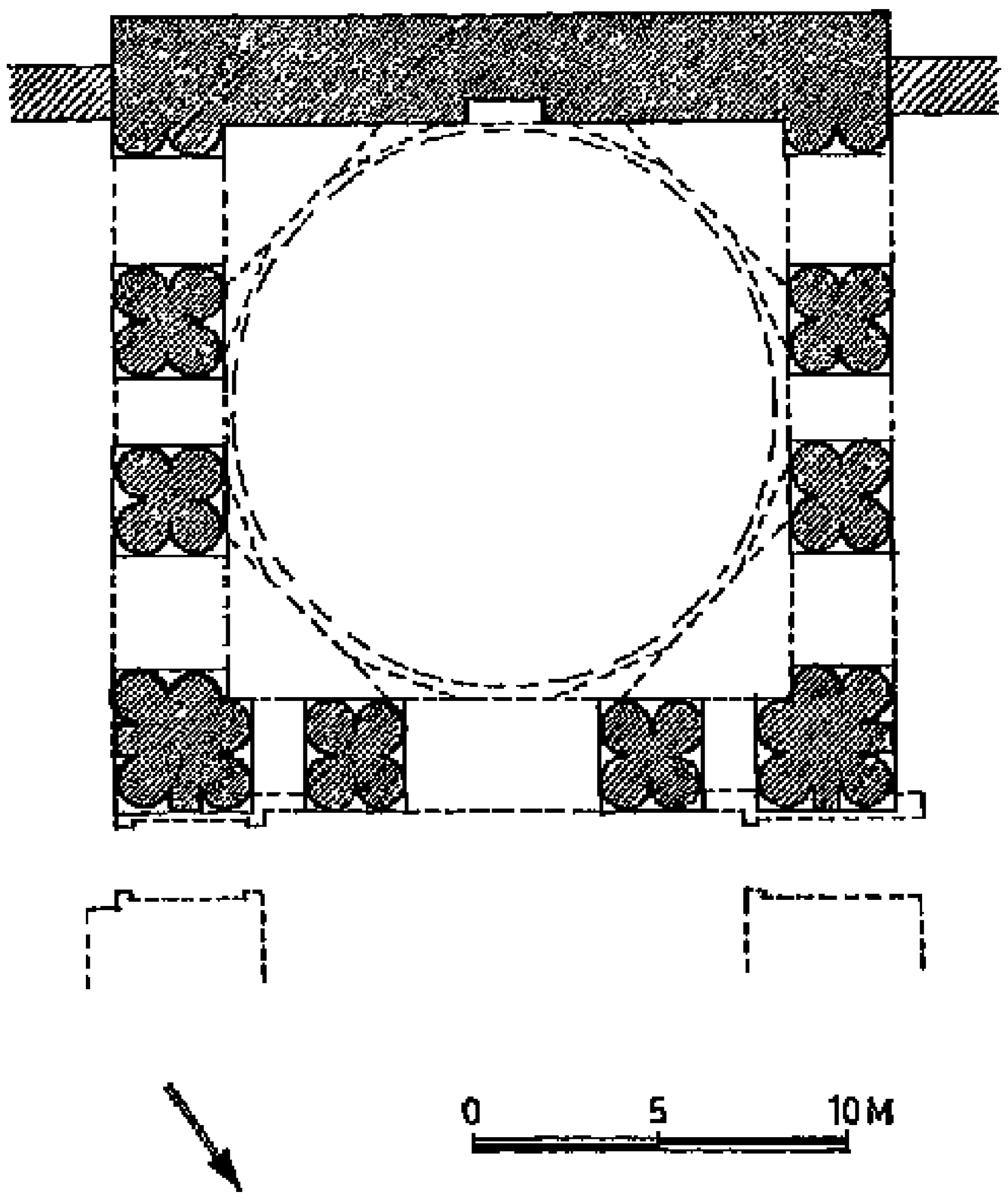


شكل ٤٣ – دياربكر، المدرسة المسعودية، بوائك الرواق ذي الطابقين.

شكل ٤٤ – قيصرية، جفته مدرسة، مدخل المستشفى.

بناء الفناء ذي الايوانات الاربعة والبوائك المحيطة به في وقت لاحق في العصر السلجوقي. وشملت المسجد عدة توسعات حدثت من خلال سلسلة من الاضافات والتغييرات تؤكدها مجموعة نقوش تصل الى الثلاثين، وهذه ايضا تناولها الترميم عدة مرات خلال القرنين التاسع عشر والعشرين.

وفي عام ١٠٨٠، بنى نظام الملك باسم ملكشاه قبة ضخمة تغطي غرفة محراب في الرحبة الجنوبية لفناء مسجد عباسي قديم، معظمه باللبن، يرجع تاريخه الى ايام الخليفة المنصور. ويحتمل ان تكون للمبنى الاصلي بلاطات مغطاة بسقف خشبي يمتد على جانبي قبة المحراب، الامر الذي استدعى تعديل التخطيط عندما اضيفت للمكان الايوانات الاربعة. وتبلغ مساحة منطقة القبة الرئيسية ١٥ مترا مربعا وتطل على باقي المسجد من الجوانب الثلاثة من خلال تسعة عقود، (تخطيط ١/د). وهنا نلمح تنافرا ملفتا للنظر بين الثراء الفني المعماري في منطقة القبة والعقود الحاملة لها وبين مجموعة الدعائم الثمانية الغليظة والمكسوة بالملاط، والتي ترتكز عليها تلك القبة. وحيث نرى مثل هذه الفوارق الواضحة بين داخل القبة وخارجها وبين سائر المبنى، يمكننا القول باحتمال ان تكون القبة المرفوعة فوق دعائم غليظة من الطوب، انما ترجع الى البناء القديم. وتسيطر القبة على الشكل الخارجي وهي مدببة قليلا ومبنية بالطوب ايضا.



تخطيط١/د —قبة ملكشاه والجامع الكبير باصفهان.

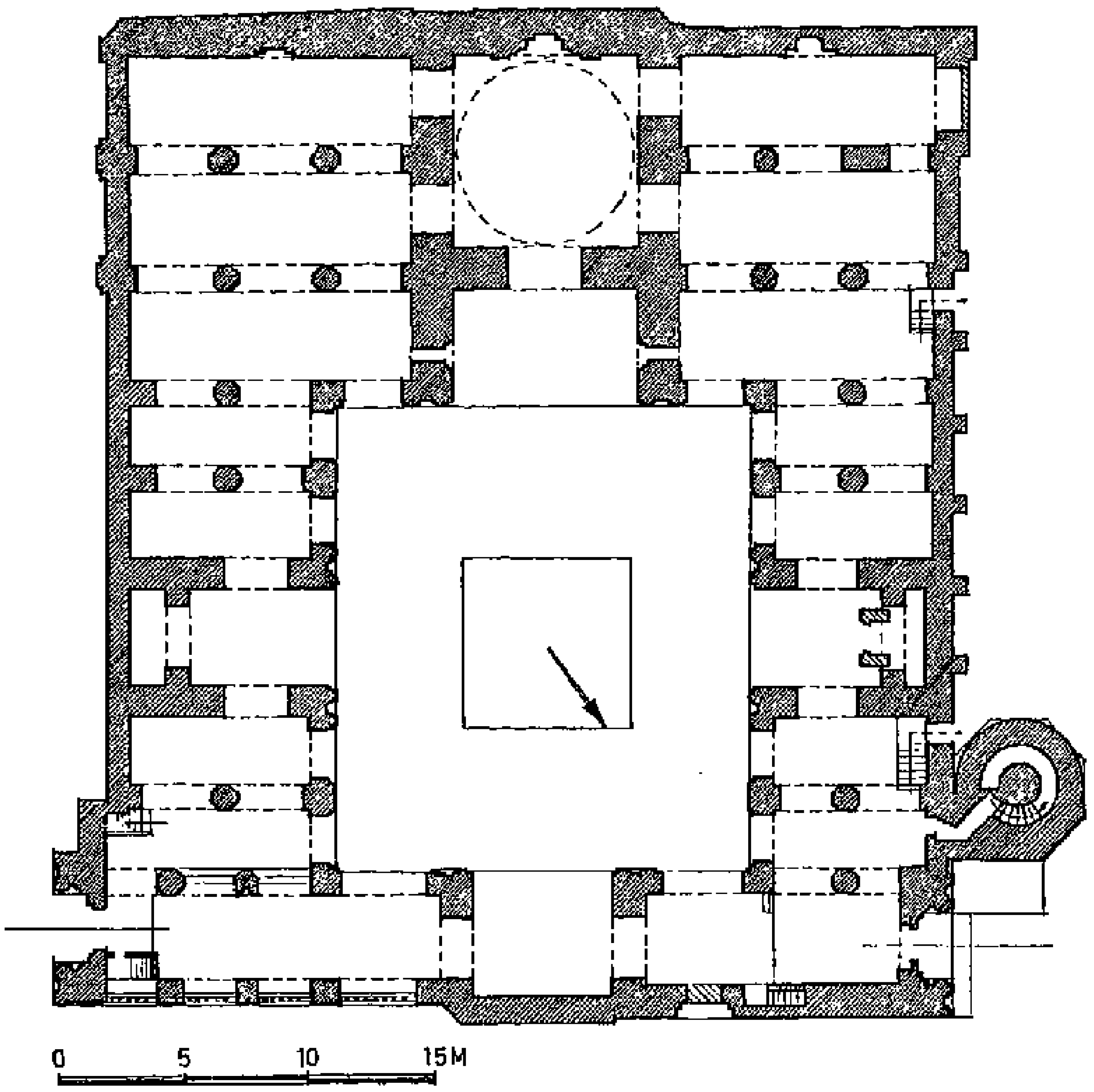
اما القبة الثانية المعروفة بأسم «كنباذي خاكى» (Gunbadhi-iKhaki) والتي يبلغ قطرها ١١ مترا وارتفاعها ٢٢ مترا فقد بنيت عام ٤٨١هـ/١٠٨٨م للاميرة القره خانية تركن خاتون، ابنة السلطان القره خاني نصر بن ابراهيم تمغاج خان (١٠٥٣—١٠٨٦) وزوجه ملكشاه. بني هذه القبة الوزير السلجوقي تاج الملك، المنافس لنظام الملك، الذي حل محل السابق عند وفاته، ويبدأ ارتفاع القبة فوق السقف مباشرة. وليس للمبنى فتحة بالواجهة تنفذ الى الداخل وانما يدخل الداخل الى المبنى من خلال باب صغير يقود الى ممر مظلم. وعلى اية حال، فان هذا المبنى يعد واحدا من اهم وانجح اعمال السلاجقة العظام المعمارية

من وجهتي النظر الفنية والجمالية. فالعقود واركان الدعائم الحاملة للقبة قد لُطِّفت باعمدة مدفونة ومستديرة، تنتهي بحلية بنائية على هيئة خلخال تدور حول العقود. ويقول «بوب» في اشارة ذكية له، ان الوحدة التي تجمع بين الاجزاء العليا والاجزاء الدنيا من المبنى، تذّكر الانسان باعمال القوط. وترجع الى القره خانيين اصل تطوير القباب. اما هذه القبة التي تعد من خيرة امثلة العمارة السلجوقية، فقد تم انشاؤها بعد ثماني سنوات من انشاء قبة ملكشاه وقصد بها ان تكون خلوة او معتزلاً خليقا بأميرة قره خانية وزوجة سلطان، تأوى اليه للراحة او العبادة كلما خرجت لزيارة المسجد. ولايوجد محراب للمبنى ولكن حائطه الجنوبي وضع في جهة القبلة. تماما كالمحراب. وعقود كلا القبتين، الاولى والثانية، ثلاثية الفصوص، تشبه في شكلها تلك التي اتسخدمت فعلا عام ٣٦٧هـ/٩٧٨م في مقبرة عرب آتا القره خانية.

ويمكن النظر الى المساجد التي بنيت بايران اواخر ايام السلاجقة، بقبابها المدببة بعض الشئ، والمبنية بالطوب، والمرتكزة على عقود ركنية، على انها سلسلة لانواع مصغرة من قبة ملكشاه باصفهان. وفي مقدمة هذه الامثلة مسجد كلبايكان (Gulpayagan) الذي بناه ابو شجاع محمد بن ملكشاه سنة ١١٠٥–١١٠٨. ولهذا المسجد قبة شبه مخروطية ترتفع على عقود مقرنصة وتغطي مساحة مربعة تبلغ ١٠,٦٣ مترا في مثلها. والقبة ومقرنصاتها ترتكز فوق دعائم غليظة مبنية بالطوب ومربوطة بعضها الى بعض بعقود ايضا. وداخل المبنى مزدان بحشوات من الرسوم الهندسية تذكرنا بما هو موجود في قبة كنباذي خاكي. والعقود الحاملة للقبة لااثر يدل عليها من خارج المبنى. وهذا المسجد، تحول ايام القاجاريين في القرن ١٩ الى مسجد ذي ايوانات اربعة. والمسجد الجامع الذي اسسه السلاجقة بقزوين بين عامي ١١١٣، ١١١٩م قامت قبته على مقرنصات قوية حملتها جدران مبنية بالطوب، وهو مسجد امتزجت فيه البساطة مع العظمة. وعلى الجدران افريز مكون من عقود ثلاثية الفصوص، كتلك التي عرفناها بقصر السلطان مسعود بغزنة. اما الكتابات الكوفية المزهرة التي فوق ذلك والتي تتميز بغلظ حروفها، فانها تزيد في قوة تأثيرها بفضل بساطة الوسط الذي هي فيه. وتدور حول العقود الحاملة للقبة كتابات بخط النسخ، نقرأ فيها ان باني المسجد هو ابو شجاع محمد بن ملكشاه.

وفي تلك المرحلة بني «مسجد الحيدرية» بقزوين. وهو بناء ذو قبة محمولة على عقود بسيطة وجدران سميكة من الطوب. ويطل على الخارج من ثلاثة جوانب بعقود عريضة، تغطي اعلاها بالكامل كتابات كوفية مجدولة ومزهرة. كما يوجد اعلا الكتابة اطار ضيق من بلاطات من اشكال مستديرة ونجمية، بألوان فيروزية وزرقاء داكنة. وتربط بينها وبين بعضها البعض اشكال فصوص من الخزف ايضا. اما الزخارف الجصية المفرطة في الزينة والبهاء، والتي تدور حول المحراب وتجلّي كل حائطه، فانها في الحقيقة لاتنسجم مع الاسلوب الوقور الذي ساد عمارة المسجد.

لكن اول مبنى حقق، من خلال تخطيط واحد، كل المستحدثات التي تضمنتها المساجد المتعددة التي اقامها السلاجقة بايران، هو مسجد الجمعة في زوارة، وقد اسس عام ١١٣٥م. ولهذا المسجد السلجوقي قبة تعلو محرابه، واربعة ايوانات، ومئذنة، وبالجملة فهو بداية لتطور مبهر. ونرى هنا تخطيط الايوانات الاربعة، كما ابتكره القره خانيون والغزنويون في خاناتهم وقصورهم. وهو يمارس هنا لاول مرة في مسجد سلجوقي، اخذت فيه القبة – بقطرها الذي يبلغ ٧,٤٥ مترا – وضعها السليم وشكلها المتكامل مع تخطيط المسجد



تخطيط ١/هـ - الجامع الكبير في زواره.

(تخطيط ١/هـ). اما المحراب ذو الزخارف الجصية الغنية، فقد صنع عام ١١٥٦، اي بعد المسجد بواحد وعشرين سنة. وقد اصاب التفتت والضياع جانبا من شريط الكتابة الكوفية الذي يدور حول الجزء العلوي من جدران المسجد. ونشاهد تصميمات هندسية متعددة تتكون من تشكيلات متنوعة من الطوب في منطقة عقود القبة وفي داخل القبة ذاتها، وبعضها على شكل معينات.

وثمة العديد من المساجد الرباعية الايوانات، بنيت بنفس اسلوب مسجد زواره، وقد أثار تخطيطها الكثير من الاعجاب والاستحسان. ومن ابدع هذه الامثلة مسجدي الجمعة في كل من أردستان واصفهان.

ومسجد الجمعة في أردستان مقام في موضع عباسي قديم؛ وهو من أكثر المساجد السلجوقية اهمية في ايران من الناحية المعمارية، فهو ذو قبة واحدة، وسابق في وقت بنائه على مسجد زواره. ويكاد يتفق رأي الجميع ان قبته كانت نموذجا لقبة مسجد زواره، الذي يبعد عنه حوالي ١٥ كم. ودليل هذا الرأي هو تماثل أو تشابه الابعاد والقياسات بينهما. والجزء الاعلى من الجدران المبنية بالطوب يدور حولها شريط من خط الثلث المزهر. وفوق هذا الشريط توجد العقود الحاملة للقبة. واسلوب القبة يشبه تماما ماهو موجود في كنباذي خاكي بمسجد الجمعة في اصفهان. والوحدات الزخرفية التي تتكون من تشكيلات بالطوب على هيئة معينات بالقبة، تكشف عن مستوى فني اكثر اقتدارا عما هو موجود في مسجد زواره. وعلى نقيض ماهو سائد في المساجد السلجوقية، فان الواجهات الداخلية للعقود الرابطة بين الدعائم الحاملة للقبة، مزدانة بالكتابات والزخارف الجصية، مما يضفي ثراء على المساحات الداخلية، من غير ان يخلّ ذلك بوقار

المكان. وفي عام ٥٣–٥٥٥هـ/٥٨–١١٦٠م اقيم مسجد أردستان متطابقا مع اسلوب تخطيط بناء المساجد الرباعية الايوانات التي عرفناها في زوارة، رغم اسبقية الاول في بنائه على الثاني لبضعة سنين.

وعلى عكس مانرى من ثراء فني بلغ قمة النضوج والابداع في بناء القبة من الداخل، في اصفهان، الا ان خارجها كان يتكون من كتلة مكعبة صماء من الطوب المتراكم بعضه فوق بعض بعيدا عن اي زخرف. وقد اصبح المنظور العام الخارجي للقبة التي تعتمد على قاعدة مكعبة، يأخذ في التحول تدريجيا من المربع الى المثمن، وهو النموذج الثابت والمثل القوي للقبة السلجوقية. ويبدو ان السلاجقة ابتكروا لاول مرة، اسلوبا اصيلا لعمارة المسجد ببلاد ايران، ويكونون بهذا قد استفادوا بكل الابتكارات التي توصل اليها كل من القره خانيين والغزنويين. وفي هذا الاسلوب تظهر السيادة للقبة كعنصر خارجي. اما الجمع بين القبة والايوان، وهو ماتمت ممارسته منذ وقت مبكر على ايدي الغزنويين، فق استمر بصورة ناجحة في عهد السلاجقة. وتاريخ استخدام القبة المحمولة على العقود والمرتبطة بايوانات، يوغل في القدم حتى ايام الساسانيين والبارثيين. كذلك فان الاعمدة والدعائم والعقود والاقبية، كلها عناصر معمارية جرى استخدامها في كل العصور التاريخية. ولكن انجازات السلاجقة تبلورت في تواجد كل تلك العناصر في اشكال معمارية جديدة، وفي خلق اسلوب معماري اصيل، تم فيه استخدام تلك العناصر من خلال تخطيطات اصلية للمساجد والمدارس والربط او الخانات؛ وكشف السلاجقة بهذا عن طبيعة فنونهم القومية. وللعلامة جودار ملاحظة جيدة خلاصتها انه لايوجد في العصر الاسلامي مثل واحد تجتمع فيه القبة مع الايوان في شرق ايران او غربها قبل زمن السلاجقة، وبهذا يكون السلاجقة هم الذين اهتدوا الى ذلك الجمع. ويمكن القول ان السلاجقة اخذوا هذا التصور عن الغزنويين. ونعود ثانية الى جودار، فهو يشير الى ان التخطيط السلجوقي للايوانات الاربعة اتاح للمساجد السلجوقية روعة اكثر في المظهر، وانتشر فيما بين بلاد ايران ووسط آسيا. الا ان هذا التخطيط لم يكن التخطيط المثالي للاماكن التي تلتقي فيها الجماعات الكبيرة للعبادة، حيث يختفي المحراب، داخل الايوان، ويحتجب المصلون بعضهم عن البعض. ولما كان المحراب الاصلي صغيرا، فقد استلزم الامر اتخاذ محاريب في قطاعات عدة من المبنى، كذلك تم عمل طابقين من البوائك حتى لايبدو الايوان شديد الارتفاع. اما الايوانات وانصاف قبابها فظهرت غير متلائمة الصورة من الخارج. ورغم هذا يمكن القول ان السلاجقة ابتكروا اسلوبا معماريا بارعا، استطاع ان يجمع بين عناصر متضاربة، وامكنه أن يسود بلاد أسيا وكل بلاد ايران حتى وقتنا هذا؛ بصرف النظر عن عدم ملاءمة ذلك التخطيط لوظيفة المسجد من الناحية العملية.

وهناك بقية قليلة باقية من مسجد مدينة زوزن (Zawzan)، الذي كان بناء كبيرا بناه الخوارزمشاهيين على نسق مساجد السلاجقة بايران. وبقي من ذلك المسجد الى الان الايوانان فقط، وهما على بعد ٤٥ مترا فيما بينهما ولاوجود للقبة بهما. ويختلف هذا المسجد عن المألوف في المساجد السلجوقية، في كونه بايوانين فقط، ويتضح من تتبع بقايا العقود في كلا جانبي ايوان القبلة (٢٧,٩×١٣,٥ مترا) ان البوائك كانت تطل على الفناء بطابق واحد. وثمة ظواهر مميزة اخرى، توحي ان الايوان قد تم تخطيطه ليتلاءم مع مبنى كان قائما بالفعل. ومن هذه الظواهر وجود دهاليز على جانبي الايوان، ووجود باب الى يسار المحراب ووجود، خطأ في تحديد سمت القبلة. وتذكر بعض المصادر التاريخية (طبقات ناصري : نزهة القلوب)

انه عندما تم غزو بلاد كرمان على يد الخوارزمشاهيين عام ١٢١٠ عيّن علاءالدين محمود بن تكش(Tekesh)، قوام الدين مؤيد الملك الزوزني (١١٩٩–١٢٢١) حاكما على مدينة زوزن، فبنى بها قصرا كبيرا، كان يقع خلف المسجد. والايوان الذي انهار عقده الان كان يرتفع مسافة ٣٠ مترا، ويزدان حائطه الخلفي بميداليات باللونين الفيروزي والازرق الداكن، وبكتابات وحشوات رائعة من الخزف تصل مساحتها الى ١٣×١٥ مترا. وتلك امثلة للزخارف القديمة الغنية، التي ماتزال باقية بايران، مما يرجع لاوائل القرن الثالث عشر الميلادي. ومن الصعب قراءة الكتابات الكوفية ذات الطلاء الزجاجي الازرق الداكن، لكن التاريخ الوارد في النص المكتوب بخط النسخ والموجود في نهاية الكتابات الكوفية السابقة يشير الى زمن السلطان علاءالدين محمود بن تكش.

والتكسية بالخزف، والتي لم تفلت من اعمال التدمير التي قام بها المغول، كانت استمرارا للتقاليد السلجوقية؛ كما انها شابهت مثيلاتها الاولى في منشئات السلاجقة بالاناضول، وتقوم شاهد صدق على فنون الترك في الزخرفة على الخزف.

ومسجد الجمعة في فروماد (Furumad) بشمال خراسان، بني هو الاخر بايوانين فقط، وبتخطيط مشابه للسابق وبمساحة اقل؛ اما التاريخ فانه احدث قليلا. وبني الزنكيون والسلاجقة عددا من المدارس ذات الايوانين في سورية والاناضول بصفة خاصة، الا ان المسجد ذا الايوان لم يمارس تخطيطه في العمارة التركية غربا بصفة عامة.

المنائر (المآذن)

بعد ان تمرس حكام الترك على انواع متعددة من المباني – كما وضح لنا من منشئآت القره خانيين والغزنويين ومن «قطب منار» في دلهي – رأينا السلاجقة بايران يتوسعون في بناء مآذن مرتفعة، هيفاء، اسطوانية، تساير بالطبع ذوقهم الخاص. فعلى مقربة من اصفهان نرى ان جارمنار (٥١٥هـ/١١٢٢م) ومئذنة سين (Sin) ١١٢٩م، تتكونان من جزء علوي اسطواني غليظ وجزء سفلي مثمن الشكل. ولكننا لو صرفنا النظر عن بعض الامثلة غير المألوفة والتي منها هذان المثلان، أمكننا القول ان المآذن ذات الاجزاء الدنيا المربعة او المتعددة الاضلاع قد اختفت تماما. واقدم المنشئات السلجوقية الباقية، مئذنة طويلة، هيفاء، رشقية، اسطوانية، يزيد نحولها كلما زاد ارتفاعها. وهذه ترجع الى عام ٤٥٠هـ/١٠٥٨م، اي الى ايام طوغرول بك، وهي بمسجد الجمعة في دمغان. والشريط الكتابي الدائر حول القسم الاوسط، وحروفه الكوفية البارزة المتشابكة، داخل حشوة الخزف ذي الطلاء الفيروزي الشاحب، يعطي هذه المئذنة اهمية خاصة، باعتبارها اول عمل معماري سلجوقي تستخدم فيه الزخرفة بالخزف. ويضاف الى هذا ان بدن المئذنة تطوقه خمسة صفوف ضيقة من الاشكال الهندسية (كالمعينات)، تم تكوينها بالطوب، واحدثت منظرا أخاذا للغاية. اما ثاني مئذنة سلجوقية من عصر طوغرول بك، فهي مئذنة مسجد الميدان في ساوة، وقد اقيمت عام ٤٥٣هـ/١٠٦١م.

وعلى الرغم من ان مسجد بامينار (Pa Minar) في زواره، خال تماما من اية اهمية معمارية، وان زخارفه

الجصية السلجوقية قد طمست بزخارف اخرى من الملاط زمن الايلخانيين، الا ان مئذنته الاسطوانية رشيقة وترجع الى ايام ألب ارسلان وتاريخها٤٦١هـ/١٠٦٨م. والكتابة الكوفية والزخارف النباتية التي على الطوب، اسفل السابقة، تعتبر ثالث الكتابات السلجوقية بعد تلك التي رأيناها في مئذنتي دمغان وساوة . اما المآذن السلجوقية الاخرى التي ترجع الى ماقبل نهاية القرن الحادي عشر فهي : منارة مسجد الجمعة في قاشان، وتاريخها ٤٦٦هـ/١٠٧٣م، ومنارة مسجد الجمعة في برسيان (Barsiyan) – غير بعيد من اصفهان– وتاريخها ٤٩١هـ/١٠٩٨م. وخلال القرن الثاني عشر ،ماتلاه واصل السلاجقة تطويرهم لهذا النوع الاسطواني الرشيق من المآذن.

العمائر الجنائزية (المقابر والاضرحة ذات القباب)

اعتمد التطور الذي صادفته عمارة القباب زمن السلاجقة، على نتائج اعمال القره خانيين والغزنويين؛ مثلما حدث تماما في عمارة المساجد. فكنباذي علي (Gunbadh-i Ali) في ابركوح (Abarguh)، قرب اصفهان، وقبر جهل دختران (الاربعون صبية) في دمغان، كلاهما بني عام ٤٤٨هـ/١٠٥٦م، ايام طوغرول بك. وكنباذي علي، بناء غليظ غير مرتفع، مثمن الشكل، خال تماما من الزخارف؛ اللهم الا من كورنيش من المقرنصات تعلوه القبة. وهذا الضريح مبني من الحجر، على عكس ماهو سائد في الاضرحة الايرانية. وهناك شريط ضيق من الكتابة الكوفية اسفل الكورنيش السابق مباشرة. ومما لاشك فيه ان مخروطا هرميا، ثماني الجوانب، كان يعلو قبة المبنى في اول الامر. والاضرحة التي ترجع الى النصف الاول من ذلك القرن، والتي وجدت في لاجيم ورسكت (Resget)وغرب ردكان جنوبي بحر قزوين، عبارة عن مبان بسيطة، اسطوانية، من الطوب، ليست ذات بال من الناحية الاثرية. وكنباذي علي، رغم انه بناء غليظ قليل الارتفاع الا انه واضح القيمة، بسبب كورنيشه ذي المقرنصات البارزة والشريط الكتابي الذي باسفل الكورنيش. اما قبر الاربعين صبية (او الاربعين عذراء) فهو بناء اسطواني من الطوب تعلوه قبة مخروطية؛ واهم مميزاته : شريط الكتابة الكوفية العريض الذي يدور حول الحافة العليا من جسم المبنى، ثم الافريز المتخذ من الطوب اعلا واسفل شريط الكتابة الكوفية. ومع ان هذا القبر يشبه قبر «بير علمدار»، الموجود في دمغان ايضا، والمؤرخ ٤٢٨هـ/١٠٢٧م، الا ان الرتابة والخشونة الخارجية لقبر «بير علمدار»، قد استبدلتا هنا بنضج في النسب المعمارية، اضفي على قبر الاربعين صبية، تأثيرا اكثر روعة.

وتم الكشف اخيرا عن قبرين، على يد كل من سترروناك (Stronach)، وينج (Young)، والقى هذا الكشف الكثير من الضوء على المباني المخصصة للدفن في عهود السلاجقة الاولى. ويقع هذان القبران النفيسان في اقليم يعرف باسم خرّقان، بين قزوين وهمذان، على مسافة ٢٩ مترا فيما بينهما، وفوق ارض مسطحة تماما. والقبران مبنيان بالطوب وتخطيطهما ثماني الاضلاع والارتفاع ١٣ مترا والقطر ١١ مترا وتغطي كل منهما قبة مزدوجة. وفي اركان كل مقبرة ابراج اسطوانية متماثلة الشكل والقطر. ويوجد سلمات في ابراج المقبرة الاولى وسلم واحد في احد ابراج المقبرة الثانية. والابراج التي تحتوي سلما، تكون اعرض قليلا من غيرها. وتستمر هذه الابراج صاعدة الى اعلى مكونة الاضلاع الثمانية للقبة الخارجية اما الكتابات

الموجودة، وزخارف الطوب الملون بثراء عجيب، فقد جعلا من هاتين المقبرتين كنزا من كنوز فن الزخرفة التركية. وساد هذا الاسلوب الزخرفي بلاد الاناضول، وظل الامر كذلك الى آخر مراحل الفن العثماني. والكتابة الموجودة على المقبرة الاولى، التي الى الشرق، بها توزيع غير مألوف من الخط الكوفي. وهذه الكتابة موجودة فوق القسم العلوي من واجهة المدخل وكذا على القبة من الخارج. وتذكر هذه الكتابة ان الضريح من عمل المعماري محمد بن مكي من زنجان، وذلك عام ٤٦٠هـ/٦٧-١٠٦٨م. ومعنى هذا انه تم في عهد ألب ارسلان وقبل معركة ملازكرد (مانزيكرت). ويزين كل واجهة، عقد مدبب. وبين التشكيلات الزخرفية المتعددة التي تزيد على العشرين، والتي تتكون اشكالها الهندسية من قوالب الطوب، فوق كل واجهة من واجهات المبنى، تسود الخطوط المجدولة الناجمة عن تقاطع مثمنات الاضلاع. وتلك تعبيرات زخرفية سادت فن العمارة التركية بالاناضول، وسادت اعمال الخزف والخشب التي ترجع الى زمن مقبرة نصر بن علي في اوزكند (١٠١٢م)، وتكررت مرتين في الشريط العريض الموجود اسفل القبة. وتم ربط النجيمات ذات الثمانية رءوس، الموجودة داخل العقود المدببة باحدى الواجهتين، باشكال صلبان معقوفة. وهكذا يولد تعبير زخرفي اخر، نراه مستخدما في المدرسة المستنصرية ببغداد (تصميم ١/د)، ثم يشيع استخدامه بعد ذلك كعنصر زخرفي باسلوب اكثر تطورا على خزف سلاجقة الاناضول. وتقوم القبة من الداخل على قاعدة مثمنة، يتم الانتقال اليها ببراعة متناهية عن طريق استخدام حنيات ذات عقود مدببة. ام القبة وجدرانها من الداخل فقد كستها رسوم هي اقدم الامثلة المعروفة من هذا النوع في الزخرفة السلجوقية. ولم يبق شيء من رسوم القبة الآن. اما الرسوم التي على الجدران، فتشتمل على اشكال مصابيح تتدلى من سلاسلها، ولها حليات زخرفية فوقها على شكل نجوم وطواويس داخل ميداليات مستديرة مصبوغة بالازرق والاخضر الفاتح والاحمر (الوردي) والبني والاسود. وتذكرنا بقايا الكتابات الكوفية المزهرة الموجودة عند الحافة الدنيا للقبة، بالكتابات الموجودة على مقبرة ارسلان جاذب الغزنوية.

واذا كانت لدى السلاجقة القدرة — في ذلك الزمن المبكر — على عمل مثل هذا البناء القوي الغني؛ فأنه يجب ان ننظر الى هذه القدرة على انها تطوير بارع للعمارة القره خانية والغزنوية، التي لابد ان اعتمدت، هي الاخرى، على تصور لبناء القبة تمتد جذوره الى ماض سحيق.

وثمة خمسة سطور من الكتابة الكوفية تعلو مدخل المقبرة الثانية، تقول انها بنيت عام ٤٨٦هـ/١٠٩٣م على يد المعماري ابو المعالي بن مكي الزنجاني، لابي منصور بك إلسى بن تكين. وقد بنيت هذه القبة متأخرة عن السابقة بمقدار ستة وعشرين عاما؛ في زمن نصرالدين محمود بن ملكشاه. اما البنّاء، فيظهر من اسمه انه ربما يكون اخ او ابن بنّاء المقبرة الاولى. والزخرفة بالطوب في هذه المقبرة الثانية ذات ثراء وتنوع غير مألوفين. وتتكون من اكثر من خمسين شكلا ليس من بينها واحد يشبه ماجاء في اشكال المقبرة الاولى. وطوبها مثبت بطريقة اكثر احكاما؛ ولكن باسلوب خشن نوعا. والوحدات الزخرفية المتعددة التنوع التي تكونت من تقاطع الاشكال السداسية والثمانية، والتي نراها في هاتين المقبرتين، تعتبر مصدرا لزخارف العمارة التركية التي ظهرت اخيرا ببلاد الاناضول. اما الجدران من الداخل فهي عارية من الزخرفة، اللهم الا من عقود ثلاثية الفصوص في المنطقة الحاملة للقبة، الى جانب زخرفة محراب من الطوب لم يكتمل بناؤه.

وهناك اثر ثالث يجري على نفس الاسلوب هو ضريح دماوند (Demavend) وهذا الضريح الثاني

التخطيط، مبنى من الطوب بارتفاع ٩,٩ مترا وقطر ٤,٨٥ مترا، وله دعامات ركنية مستديرة وقبة هرمية، ثمانية الجوانب. ونجد هنا ان كل واجهة مقسمة الى ثلاثة اقسام ومغطاة بتعبيرات زخرفية متنوعة، وكلها في الجملة، تختلف تمام الاختلاف عن تلك التي تغطي المقبرتين السابقتين. ويوجد فوق بابها الحديث المستطيل، حنيتان لهما عقود مدببة ومفصصة؛ وتعلو ذلك حشوة تضم اربعة نجوم تربط بينها اشكال صلبان. وهذه المقبرة اسطوانية من الداخل، اما الطوب الذي يغطي القبة فقد نسق على هيئة سلسلة ظهر السمكة. وليست هناك نقوش كتابية بالمرة. ويدل اسلوبها انها بنيت في الربع الثالث من القرن الحادي عشر؛ وبهذا تأخذ مكانها الى جانب المقبرتين السابقتين من حيث كونهما تعبران عن الطاقة الابداعية للفن الزخرفي السلجوقي. وهذه الاضرحة السلجوقية – وثلاثتها متأخرة عن كنبادي على (تربة علي) – تتفق جميعها في انها بنيت بتخطيط ثماني الاضلاع.

ثم يكتشف د. بيفار (D. Bivar) في السنوات الاخيرة مقبرتين بناهما السلاجقة العظام في منطقة ساربول (Sar-i Pul) بافغانستان (انبير Anbir، بوسط جوزجان). وتخص واحدة من هاتين المقبرتين، يحيى بن زيد، احد سلالة الامام علي والسيدة فاطمة، ويعرف باسم الامام. والمقبرة عبارة عن بناء بسيط مربع الشكل مبنى باللبن وله اضافة مستطيلة في مقدمته. لكن المبنى من داخله غني بزخارفه الجصية وكتاباته الكوفية. وتذكرنا زخارف محرابه، بالزخارف الجصية الموجودة في جامع نايين الذي يرجع تاريخه الى عام ٩٦٠ تقريبا. ويجئ في شريط كتابي يدور حول العقد وقاعدة حنية المحراب، اسم منشئ المبنى : احمد الترمذي (من ترمذ)، ويشير هذا الى ان البنّاء اصله من اقليم قره خاني. اما الكتابة الكوفية الرائعة المزهرة فانها تعود بنا الى اساليب الخط عند الغزنويين. ومن الظواهر غير المألوفة في النص الخاص بتأسيس المبنى، ذكر كيفية مقتل يحيى بن زيد. ويشير اسلوب هذه الكتابة الى انها من اسلوب نهاية القرن الحادي عشر. اما الكتابة الكوفية العريضة، المزهرة والمجدولة والتي تدور حول الجزء العلوي من جدران المقبرة فهي ذات اسلوب غاية في التطور والسمو. كذلك فان العقود الحاملة للقبة والتي تجئ على شكل عقود متراجعة، جديرة هي الاخرى بالملاحظة.

اما ثاني هذين المزارين السلجوقيين، فهو المعروف باسم «امام قالان» (Kalan)، ويبعد عن السابق بمقدار كيلومتر ناحية الغرب ويتشابه معه في الملامح العامة؛ اما نقوشه وزخارفه ففي حالة سيئة من التلف. ويوجد فوق العقد الذي يقود الى منطقة القبة، نص بال بخط الثلث هو الاول من نوعه في العصر السلجوقي. واذا كان الرقم ٩ مكملا للرقم ٥٠٩ (وهو احتمال) يكون تاريخ هذا المزار ١١١٥ ميلادية. اما الزخارف الجصية المتهالكة للغاية والتي ماتزال بقاياها تغطي محراب ذلك المزار، فانها تشبه تلك التي تغطي مسجد الجمعة في زوارة.

وهذا التطور الذي ظهر على يد السلاجقة، يكشف عن عمل دقيق يتجلى لنا بشكل واضح في ضريح ابي الفضل في سرخس، نهاية القرن ١١، وضريح ابي سعيد في مخنه (Mekhne)، وفي يارتي كمبذ (Yarty Gumbez) قرب سرخس (١٠٩٨)، وفي مقبرة عبد الله بن بريد في وكيل بازار (Vekil Bazar)، وفي مقابر علمبردار (Alemberdar) في آستانابابا (Astanababa)، وفي ضريح من القرن الثاني عشر هو ضريح محمد بن زيد بمدينة مرو (١١١٢م).

واثنتان من هذه المقابر السلجوقية توجدان في الجنوب فيما يطلق عليه الان : بلاد التركمان؛ وهما من المباني الضخمة حيث يبلغ قطر قبة كل منهما عشرة امتار. وهما امتداد في الوقت ذاته للتقاليد القره خانية من حيث استخدام الطوب في البناء. والمقبرة الاولى، هي مقبرة ابي الفضل في سرخس القديمة، والثانية هي مقبرة ابي سعيد في مخنه. والاولى التي تعرف عادة باسم : سرخس بابا، عبارة عن بناء مزدوج القبة، محاط بجدران سميكة من الطوب، وهذه الجدران مقسمة الى حنيات واسعة لها عقود مدببة ولها كذلك ظلة بارزة في واجهتها الشرقية. وقد سقطت القبة الخارجية وبقيت الداخلية عارية، مما أفسد المظهر الخارجي للمبنى، واخل بتناسق نسبه، وخففت الجدران الداخلية بعمل حنيات مربعة الشكل في كل جانب من الجوانب. وظهور مثل هذه المقبرة، ذات القبة المزدوجة في نهاية القرن الحادي عشر – اول عهد السلاجقة – يعتبر تجديدا على جانب كبير من الاهمية. وقد تبع ذلك تطور كبير في عمل القباب المزدوجة، شاهدناه في سمرقند وفي كثير من مدن التركستان.

اما مقبرة ابي سعيد فبناء مزدوج القبة وذو جدران اكثر سمكا. وتشغل اعلا الجدران، حنيات ذات عقود مدببة. ويتضح من وضع المبنى حاليا انه غير مترابط، وان الاجزاء الدنيا من جدرانه كانت تزينها وحدات زخرفية متنوعة من الطوب. ويحمل القبة من الداخل عقود ذات مقرنصات؛ والجدران من الداخل مقمسة الى صفين من الحنيات ذات العقود المدببة؛ جاءت الحنيات السفلى فيها اوسع من العليا. ولما كان للقبة واجهات وظلاّت ومداخل، فسرعان ماندرك التشابه الواضح بينها وبين المظهر العام لمثل تلك المباني ولاسيما مقبرة عرب اتا (Arab Ata) القره خانية.

وفي بداية القرن الثاني عشر، استمر التيار المعماري للسلاجقة في بناء المقابر على نحو ما نشاهد في مدينة طوس حيث قبة الغزالي وهي المسماة بـ«الهارونية». وظهرت القبة الداخلية المستدقة الطرف، بعد ان سقطت عنها القبة الخارجية. ومظهرها الخارجي له طابع غير مألوف، اذ نجد صفين من الحنيات الجدارية كما حليت الاركان بأعمدة نحيلة دقيقة. وكان السائد، الى وقت متأخر، ان مقبرة طوس هذه، ترجع الى اواخر القرن الرابع عشر، لكن اكتشاف عدد من المقابر السلجوقية في سرخس القديمة ومخنه، اتاح لنا الان، اعتمادا على تراث من الاساليب الفنية، ان نرجعها الى سنة وفاة الغزالي نفسه اي لبداية القرن الثاني عشر (١١١١م). وهذه المقبرة ذات تخطيط اقرب الى الاستطالة (١٨,٦×٢٥ مترا)، بسبب اضافة ايوان المدخل في المقدمة وثلاث غرف ذات اقبية في المؤخرة. وكبناء ذي قبة، يمكننا ان ننظر الى هذه المقبرة كنموذج لضريح على جانب من الفخامة، هو ضريح السلطان سنجر القائم في مدينة مرو، حيث تعتمد القبة على رقبة ذات ممرات خارجية.

وترجع مقبرة السلطان سنجر، وهو آخر حكام السلاجقة العظام، الى عام ١١٥٧م. وتتجمع فيها كل المستحدثات والتطويرات التي اوجدها السلاجقة في مجال عمارة القباب حتى ذلك التاريخ؛ وهي تحتل مكانها المرموق بين اعظم روائع العالم المعمارية. اما مهندسها فهو محمد بن اتسيز السرخسي. ولما كان قطر القبة يبلغ ١٧ مترا، فقد جعلها ذلك اضخم قبة بنيت في تلك المنطقة حتى ذلك الحين. اما مقبرة خواجه احمد يسوى (Yasawi) المتأخرة عن السابقة والموجودة في مدينة يسى (التركستان الان) بوسط اسيا، فان تاريخها يرجع الى عام ١٣٦٠م، وقطرها ١٨ مترا. ولم تبن فيما سبق قباب بمثل هذه النسب. وضريح

سنجر كان في البداية مزدوج القبة، مثله في ذلك، مثل سائر الاضرحة السلجوقية السابقة عليه. الا ان القبة الخارجية غيرموجودة الان.ويحكي لنا ياقوت،الذي زارها عام ١٧-١٢١٩م أن آجرها الفيروزي البراق، كان يجعلها واضحة للعيان من بعيد لمسافة اميال. وتعتمد القبة على عقود حاملة، وتغطي غرفة رئيسية مساحتها ٢٧×٢٧ مترا. اما الجدران فذات سمك غير معقول، اذ بلغت حول ستة امتار. والقبة من الداخل تزينها اضلاع تكون اشكال نجوم. وللان، فان المسافة بين ارض الغرفة الرئيسية واعلا القبة تبلغ ٣٦ مترا. ومنطقة الانتقال الى القبة قد جهزت في جزئها العلوي بحوائط من الطوب على هيئة ممر يشغله بالتبادل عقد قوسي عريض مع آخر مدبب ضيق؛ اما الدعائم الركنية فتزينها وحدات هندسية من الطوب. والمظهر الخارجي العام فيه من الخصائص مايلفت النظر الى التشابه بين ضريح سنجر هذا، وبين عدد من المزارات البوذية الموجودة في شرق آسيا ومزارات (Moritim stupa) والمزارات الموجودة في مدن أكسو وصوباشي (Aksu & Subashi). والمزار البوذي (Stupa) –في حقيقة امره– بناء متماسك، يضم مساحة خالية من الداخل. ولايخفي ان البوذية كانت ديانة الترك قبل دخولهم في الاسلام، ولهذا رأى العالم ديتز (E. Diez)، ان الامثلة الموجودة لمزارات الاويغور في عصر البوذية، قد اثرت على الارتفاع الملحوظ في رقبة القبة في المنشآت الاسلامية. وهذا حقيقي وواضح. والممر الخارجي لقبة قبر السلطان سنجر، ماهو الا خطوة نحو الاستطالة بالقبة ذاتها. وثمة نوع من المقابر ذات القباب المرتكزة على رقبات طويلة كانها الابراج، قد انتقل نحو الغرب على يد الترك، وظهر هذا في اثار المماليك وعمائرهم؛ وخلق منظورا جديدا للقاهرة في العصور الوسطى. ويتجلى التشابه الشديد بين مجموعة هذه المقابر بوضوح، اذا نظرنا الى «شاهي زنده» في سمرقند. ومن بين مجموعة «شاهي زندة»، فان الاكثر اصالة والاكثر الفاتا للنظر، هو ضريح موسى باشا (١٣٣٧-١٤١٢)، المعروف باسم قاضي زاده الرومي، الرياضي والفلك التركي العظيم الذي وفد على سمرقند من مدينة بورسه. ويختلف هذا الضريح عن الاضرحة الاخرى في قبته البيضاوية الشكل والتي تقوم على رقبة عالية تزدان بالفسيفساء الخزفية. وقد ذهب موسى باشا بعد إتمام تعليمه من بورسه الى خراسان اولا ومنها الى سمرقند حيث عينه اولوغ بك (١٣٩٤-١٤٤٩) رئيسا لمرصد المدينة، وكان في نفس الوقت شيخ شيوخ مدرستها. ومن تلاميذه الذين وفدوا على الاناضول، لتعلم الفلك والرياضيات فتح الله شرواني وعلى قوشجو (Qushju). ولما توفى موسى باشا، اقام اولوغ بك هذا الضريح تخليدا لذكراه.

وقد استمر سريان وتطوير التقاليد المعمارية الخاصة ببناء القباب من عهد القره خانيين الى الغزنويين الى السلاجقة العظام ثم امتد بعد ذلك حتى رأيناه في ضريح اولجيتو خدابنده في سلطانية وضريح تيمور (غورمير) في سمرقند وتاج محل قرب اكرا ببلاد الهند، وهو الضريح الذي بناه شاه جيهان بين عامي ١٦٣٠-١٦٤٨م لتدفن فيه زوجته.

وقد بقيت مشاكل بناء القبة او المسجد ذي القبة دون حل شامل في عمارة كل من الضريح والمسجد معا في كل بلاد آسيا؛ رغم وجود تجارب تتصل بالمظهر الخارجي للعديد من اشكال القباب. ورغم وجود قباب ذات احجام ضخمة، مثل قبة قبر محمد عادل شاه في بجابور في الهند. لكننا لو تركنا جانبا المسجد الازرق، الذيبناه قره قيونلوجهانشاه (١٤٣٦-١٤٦٧) في تبريز، فانه يمكننا القول انه لم يبن بناء كبير ذو قبة مركزية التخطيط حتى تلك اللحظة. وعلينا في هذا المجال ان ندخل في اعتبارنا التطور الذي حدث

للعمارة التركية في الاناضول. فعلى يد اتراك الاناضول وحدهم تم وضع حلول مشكلات اقامة القباب باتقان كامل وشملت هذه الحلول كل نقاط الموضوع وتطورت بالمشكلة نحو اقصى ابعادها الممكنة.

وقد واكب التطور الذي حدث في المنشآت الجنائزية زمن السلاجقة العظام ،العديد من الابتكارات التي استمر ادخالها في عمارة الاضرحة طوال القرن الثاني عشر الميلادي.

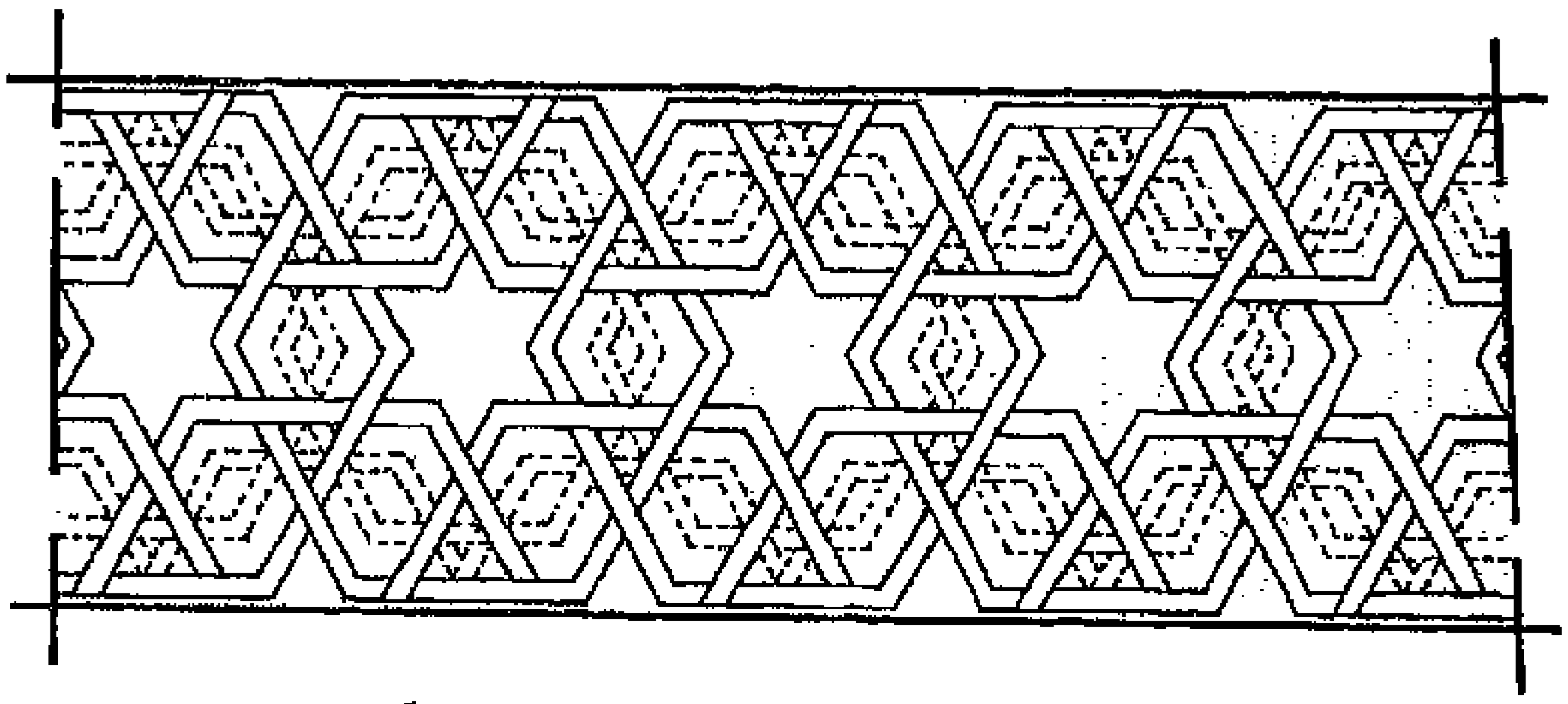
لقد رأينا بداية ظهور المقبرة البرج، الثمانية التخطيط في ابسط صورها في «كمبد علي» في ابارقوه، وفي ايام طوغرول بك؛ ورأينا في المساجد السلجوقية بايران القبة من خارجها محمولة على قاعدة ثمانية التخطيط. ووجدنا التخطيط الثماني الاضلاع في عدد من الاضرحة مثل اضرحة خرّقان ودماوند. وبقي هذا التخطيط شائع الاستخدام حتى نهاية القرن الحادي عشر؛ بينما في مجال الزخرفة فانه – رغم تنوع وثراء تصميماتها – لم يسد منها سوى الوحدات الهندسية البحتة.

وهناك مقبرة بمدينة الري لايعرف اسم صاحبها، ترجع الى عام ٥٣٤هـ/١١٣٩، وهي عبارة عن بناء اسطواني من الطوب له حافات ذات زوايا كبيرة وافريز مبسط من المقرنصات يدور حول طرفها العلوي، لكنه لم يكسبها اي رونق؛ اما سقفها المخروطي فقد سقط عنها.

وفي بلاد اذربيجان، اخذت كمبدصورخ (Surkh) او (كمبد قرمز) في مراغة، اسمها من لون طوبها القرمزي، وهي تعود بنا الى التخطيط المربع ذي القبة المحمولة على العقود؛ وهي الاصول التي سادت مقابر القره خانيين. ونرى الواجهات الخلفية والجانبية قد قسم كل منها الى حنيتين عمياوتين، بينما زين المدخل واعمدة الاركان باتقان، بالفسيفساء الخزفية وبمربعات صغيرة من الطوب الفيروزي البرّاق. ويوحي البدن المثمن الاضلاع، المرتكز على قاعدة مكعبة، بالقول بأن القبة في اعلاها كانت مغطاة بسقف هرمي.

وقد تهدم ذلك الضريح الاسطواني الذي كان مبنيا بالطوب بمدينة مراغة (حول ٥٦٣هـ/١١٦٧م)؛ لكنه مايزال يلفت النظر بتلك الكتابات الكوفية الفيروزية المزججة وبالتشكيلات الزخرفية المصنوعة من الطوب. اما كنبد كابود او المقبرة الزرقاء، التي ترجع الى ٥٩٣هـ/١١٩٦م، فهي بناء حسن المنظر، مثمن البدن، تزين الاعمدة اركانه، ويشتمل على شريط من الكتابة الكوفية وافريز من المقرنصات في اعلاه، وتربيعات فيروزية اللون تثرى واجهاته الخارجية. وكل واجهة من الواجهات الثمان مغطاة بالكامل بأشكال من التصميمات الهندسية، تنتهي في اعلاها بحنية ذات مقرنصات وعقد مدبب. اما من الداخل فان قاعدة القبة مشغولة في دائرتها بكتابات بخط الثلث. وهكذا نجد في مدينة مراغة التي تعتبر واحدة من مراكز عمارة الاضرحة في جنوب اذربيجان، ثلاثة انواع مختلفة من الاضرحة : المربع الشكل والاسطواني والمثمن.

ومدينة نخجوان (Nakhichevan) بشمالي اذربيجان تعتبر مركزا غنيا بعمارة الاضرحة. ففي مقدور الانسان هنا ان يرى حركة نشيطة ذات مستوى فني جيد، انجزها آتابكة اذربيجان حول ١١٤٦م. وتشهد مقبرة يوسف بن قصيّر التي اسست عام ١١٦٢، ببلوغ درجة عالية من الفخامة، تتمثل في سقفها الهرمي ذي الثمانية اضلاع ، المرتكز على بدن مثمن الاضلاع : وفي الكتابة الكوفية العريضة والمتشابكة، على حافتها العليا؛ وفي وحدات الزخارف الهندسية التي تغطي واجهاتها (تصميم ١/هـ)، ونجد في الكتابة الكوفية التي تعلو المدخل، اسم مهندسها «عجمي بن ابي بكر». وقد بنيت هذه المقبرة ابان حكم شمس الدين ايلدكز (او إلدنيز)، رأس أتابكة أذربيجان.



تصميم ١/هـ – نخجوان، قبر يوسف بن قصيّر.

لكن اعظم اثار نخجوان أبهة : مقبرة واسعة مبنية بالطوب، بارتفاع ٢٥ مترا وبأسم مؤمنة خاتون زوجة شمس الدين، وقد بناها لها ولدها قيزيل ارسلان عام ١١٨٦م. وهذه المقبرة اسطوانية من الداخل وذات عشرة اضلاع من الخارج. وسقفها الهرمي لاوجود له الان. وكل وجه من اوجهها الخارجية به حنية محراب ضيقة وطويلة، وللحنية حلية بنائية مربعة الشكل، تنتهي في اعلاها بكتابات كوفية وكورنيش من المقرنصات. اما الزخارف التي تغطي بالكامل كل وجه من الاوجه العشرة، فقد اكسبتها البلاطات الفيروزية، كثيرا من الحيوية. ويمكن القول ان المعماري عجمي بن ابي بكر جعل من هذه المقبرة قمة لاعماله المجيدة. ويتم الدخول الى المقبرة من خلال بوابة ذات عقد مدبب كان لها في بادئ الامر مئذنتان اسطوانيتان على جانبيها. ثم تداعى المدخل وسقط، ولايرى الان الا في الصور القديمة. وقد اصبح المدخل ذو المئذنتين التوأم – بتلك الصورة –ظاهرة شائعة في العمارة السلجوقية بالاناضول. وابتداء بالمئذنتين الموجودتين عند ركني واجهة مقبرة عائشة بيبي (Aysha Bibi) القره خانية، فان هذا التقليد ظل يزحف من اذربيجان حتى الاناضول حيث ظهرت اروع امثلته. وكنبذ علويان بهمذان، غربي ايران، تنسب عادة الى نهاية القرن الثاني عشر. وهي مقبرة ذات قبة تقوم على جدران اربعة؛ وتعتبر احياء لعمارة واجهات المقابر الاوزكندية. اما الزخارف الجصية التي شاهدناها في مساجد السلاجقة. فقد بلغت هنا غاية تطورها. وقد وصلت الزخارف الموجودة على حائط المحراب، الى درجة من الوضوح والتجسد، كانت بشيرا بتلك الزخارف الحجرية التي ظهرت في المسجد الكبير في ديوريكي بوسط الاناضول.

ومن بين المباني القائمة، المصنوعة من الطوب، والمشابهة للخيام التركية القديمة، مقبرة تعرف باسم، ميل رادقان (Mīl-i Radkan) بشرقي ردقان ببلاد خراسان (شرق ايران). وهي بناء اسطواني ارتفاعه ٢٢ مترا، وتزينه ٣٦ حلية نصف خيزرانه، وتغطيه من الداخل قبة ومن الخارج سقف مخروطي. وعند الحافة العليا كتابات كوفية على تربيعات فيروزية اللون بعرض ١,٥ مترا، وقد سقط واختفى نصف هذا القدر من التربيعات. اما جسم المقبرة فتزينه بلاطات فيروزية، جذابة موزعة في اشكال معينات. وافريز المراوح النخيلية الموجود اسفل الكتابة الكوفية والمتدلي فوق خيزرانات البدن، يذكرنا بما نعرفه من انواع هدّاب الثياب (الشراشيب). والتشابه القوي بين تلك الزخارف وبين امثالها مما نراه على النسيج، يشير الى انها مستقاة من زخارف الخيام. ويذكر لنا الرحالة ربروك (W. Rubruk) انه شاهد هذا النوع من الخيام

عندما زار منكوخان (Möngü Khan) في قاراقورم عام ١٢٥٣م. وكانت الخيام تقوم على صار خشبي في وسطها، وتنسق على هيئة حلقة وتقوم هي ذاتها على قرص دائري وتغطي باقمشة ملونة. اما اسقفها المخروطية فتغطي باللباد مع ترك فتحة في الوسط للتهوية ولتصريف الدخان. ونلمح في مقبرة رادقان بعض هذه المظاهر، وكل ماحدث هنا ان الخيمة تحولت الى بناء من الطوب، وانها حدثت قبل زيارة روبرك بمقدار خمسين عاما. وقد محيت الكتابة الموجودة ولانستطيع ان نقرأ الا كلمة «ستماية»، لكن ماكس فان برشم حاول ملأ فراغ الكلمات فأضاف كلمة «اثنين» وهي اضافة معقولة. وبهذا يمكن ان يكون التاريخ هو ٦٠٢هـ/٥–١٢٠٦م. ويرجع ظهور هذا الاسلوب المعماري المبكر ذي الخيزرانات الى بداية القرن الثاني عشر. ومثله عند القره خانيين منارة جارقورغان (Dzhar Kurgan) التي يرجع تاريخها الى ١١٠٨م. والطابق العلوي الذي سقط الان من منارة السلطان محمود (١١١٤) في غزنة، كان محاطا هو الاخر بحلية كهيئة نصف خيزرانه. كذلك كان لمنار قطب الدين ايبك (قطب منار) في دلهي (١٢٠٠) بدن خيزراني ذو اضلاع مستديرة ومزاوة بالتبادل. وعلى هذا فمن المعقول تاريخيا ومعماريا ان نضع مقبرة رادقان في بداية القرن الثالث عشر، الذي يتفق وعصر الخوارزمشاهيين. ويدل بناء منارة علاء الدين كيقباد الاول في انطالية على انها هي الاخرى امتداد لهذا النوع من المنائر ذي الخيزرانات.

وهناك اثر اخر يعيد لنا هيئة عمارة الخيام ولكن بالطوب، وهو ضريح في مدينة كشمار (Kishmar) من بلاد خراسان. ولهذا المبنى بدن اسطواني، بارتفاع ١٨ مترا وخيزرانات مستديرة ومزواه بالتبادل، كما انه يقوم على قاعدة ذات اثني عشر ضلعا. وارتفاع القاعدة اربعة امتار؛ وقد تم تفريغ وسط المعينات الزخرفية الموجودة فوق الخيزرانات، وملئ الموضع المفرغ ببلاطات فيروزية اللون. والكتابة التي بخط النسخ فوق المدخل، لايمكن قراءتها، لكن اسلوب المبنى يشير الى انه يرجع الى وسط القرن الثالث عشر او ربما النصف الاخير منه.

وطوال القرن الثالث عشر وايام حكم الايلخانيين، لم يكن هناك تغيير يذكر في عمارة المقبرة السلجوقية؛ واستمر بناء الانواع المألوفة، ولم تكن هناك سوى بعض تعديلات طفيفة. وتوجد بين مقابر اقليم نخجوان، مقبرة مبنية بالحجر، ذات زخارف غنية، ترجع الى القرن الثالث عشر، ومكانها قرية جوغا (Dzhuga)، وفيها بعض خصائص العمارة السلجوقية بالاناضول. وهذه المقبرة ذات ١٢ ضلعا وتقوم على قاعدة مربعة واركان مشطوفة؛ وقد سقط سقفها الهرمي. وواجهاتها الاثنى عشر، مزخرفة؛ وتتكون زخارفها المتعددة من تكوينات هندسية على هيئة نجوم وحليات متشابكة. ونرى في هذا تشابها، ولو قليلا، مع مقبرة دونر(Döner Kümbed) الموجودة في قيصريه، والمؤرخة ١٢٧٦م.

وفي قرية قره باغلر (Karabağlar) مقبرة اسطوانية مكونة من اثني عشر ضلعا نصف مستديرة، ويزينها طوب مطلي وزخارف من التربيعات الخزفية، وترجع الى اواخر القرن الرابع عشر، وتعتبر امتدادا لاسلوب مقبرة رادقان. وبدن المقبرة مغطى باسم الجلالة واسم النبي محمد ﷺ واسماء الخلفاء الاربعة الاول بحروف كوفية فوق الطوب المطلي؛ وقد سقط عنها سقفها المخروطي هي الاخرى. ومن هذه النوعية، مثل آخر في اذربيجان، هو المثل الذي له مدخل فخم ومئذنتان توأم، رأيناه لاول مرة في نخجوان.

وفي قرية برده (Berde) مقبرة تاريخها ١٣٢٢؛ بدنها اسطواني من الطوب وارتفاعها ١٤ مترا وتقوم

على قاعدة منخفضة من الحجر المنحوت وكلها مغطاة بلفظ الجلالة بخط كوفي زخرفي. وماتزال توجد في حافتها العليا بقايا كلمات من شريط عريض: من الكتابات. اما المدخل فمزخرف بالخزف وعليه كتابات تتضمن اسم البناء «احمد»؛ وقد سقط عنها كذلك سقفها المخروطي. والشبه شديد جدا بين هذه المقبرة وبين مقبرة حسن بك، وتاريخها ١٣٤٨م، وتعرف باسم «منارة كودوك» (Güdük)، وترجع الى زمن اسرة بني ارتنا بسيواس. والشبه شديد بينها وبين مقبرة اخرى من القرن الرابع عشر في قيصرية هي «صرجالى گمبد» (Sırçalı kümbed).

وهناك ثلاث مقابر من عهد الخوارزمشاهيين تعطينا بعض الافكار عن اثارهم الجنائزية . من ذلك : مقبرة اقسراي – دنج (Aksaray-ding) بجنوب خوارزم، وترجع الى القرن الثاني عشر. ولها بدن مربع مرتفع تعلوه رقبة ضيقة فوقها طاقية مخروطية. اما الثانية ففي اوركنج القديمة (Urgench). والثالثة ضريح فخرالدين راضي الذي توفي في هراة عام ١٢٠٨؛ ويلفت النظر من الخارج، انه مبنى بالطوب وبدنه مكون من ١٢ ضلعا تقوم على قاعدة مربعة وتنتهي بقبة هرمية. وكل جانب من جوانب الواجهة مقسم الى ثلاث حنيات مدببة، تدور حولها حليات بنائية مربعة، وحول هذا كله شريط كتابي؛ وتغطي الحنيات حشوات من الفخار عليها تعبيرات زخرفية نباتية. وتحلي السقف الهرمي اشكال مسننات ومعينات من الطوب ذي اللون الفيروزي البراق. والفراغ الداخلي تغطيه قبة مرتفعة بارتفاع رقبتها. ومقبرة السلطان تكش الخوارزمشاهي (١١٧٢–١٢٠٠) ترتفع فوق قاعدة مربعة بجسم اسطواني تزينه الحنيات، ولها قبة داخلية وغطاء مخروطي من الخارج. وقد سقط معظم الطوب المطلي الفيروزي اللون الذي كان يغطي السقف المخروطي.

وتتركز اهمية المقابر القره خانية على داخلها بما في ذلك القبة التي تعتمد على اربعة جدران، وعلى زخرفة الواجهات. ومع ذلك نجد ان الخوارزمشاهيين قد اعطوا اهمية اكبر للمظهر الخارجي جملة، وجاء تركيزهم على المقابر التي ترجع الى القرن الثاني عشر وبداية الثالث عشر. وتوجد اثنتان من هذه المقابر بين اطلال المكان الذي يطلق عليه الان كونه اوركنج (Köhne Urgench).

المدارس

اقامت الدولة المدارس لاول مرة في غزنة، في القرن الحادي عشر، وذلك لمقاومة المذهب الشيعي وللترويج للمذهب السني، ولتدريب الرسميين من رجالها. ومع اننا نعرف اسماء مدارس ذلك العهد، وبالذات عهد السلطان محمود الغزنوي، امثال : البيهقية والسعيدية ومدرسة ابي سعد الاسترابادي ومدرسة ابي اسحاق الاسفراييني، الا اننا لانعرف شيئا حول خصائصها المعمارية. وقد ورد اسم «مدرسة» في نص جنائزي في بيرى فلزوان (Pīr-i Falizvan) عثر عليه اثناء حفريات البعثة الايطالية التي قام بها بومباتشى (Bombaci). ويظن ان هذه المدرسة ربما كانت متصلة برباط انشئ الى جوار قبر حاكم طوس الغزنوي : ارسلان جاذيب في سنكبست. ومن خلال تخطيط مبدئي رسمه نيدرماير (Niedermayer)، يمكن للانسان ان يتتبع وجود فناء مستطيل الشكل وصفوف من الغرف على كل جانب، وربما ايوانين في الصدر والظهر او ايوانا واحدا في مواجهة المدخل.

وقد تحولت هذه المؤسسات التعليمية، في عصر السلاجقة العظام، الى مؤسسات حكومية، ومعاهد صالحة للسكنى، حيث يتدرب الرجال الرسميون في الدولة. وشاهدت مدينة نيسابور اولى هذه المدارس، وهي الاولى كذلك في الحصول على اسم «مدرسة». ويذكر ناصري خسرو ان مدرسة نيسابور اسست بأمر من السلطان السلجوقي العظيم طوغرول بك، وانه حين مر بمدينة نيسابور في الثاني والعشرين من ابريل ١٠٤٦، كان البناء قد قطع مرحلة كبيرة في طريق تمامه. ثم يتطور هذا النوع من العمائر بسرعة بقيام مدرسة بغداد الكبرى، ومدارس طوس والبصرة واصفهان وهراة وبلخ حول التاريخ السابق والسنوات التالية له مباشرة. ونشير هنا الى ان مدرسة بغداد تم انشاؤها عام ١٠٦٧م.

ثم انتشر بناء هذه المعاهد في كل الامبراطورية زمن السلاجقة والاتابكة فشمل العراق وسورية ومصر والاناضول. ويرجع سر سرعة تطور مفهوم المدرسة وعمارتها لدى الترك، الى الدور الذي كانت تقوم به الحياة الديرية وعمارة الاديرة في الديانة البوذية قبل تحول الترك الى الاسلام. ولعل ديتز (Diez) على حق فيما يشير اليه من ان مصدر اسلوب عمارة المدرسة ربما يكون نابعا من الدير البوذي.

ومن المدارس الكبرى التي اسست في ايام ملكشاه، مدرستان : واحدة في خاركرد والثانية في الري، ولسوء الحظ لم يبق منهما شئ.

وقد دمرت تماما مدرسة خاركرد، التي انشئت بخراسان حول عام ١٠٨٧. ولايمكن مشاهدة شئ منها اللهم الاّ ايوان القبلة، الذي سقط قبوه، ومع ان كرزويل قد تشكك في نتائج حفريات «جودار» القائلة بان المبنى قد اقيم ليكون مسجدا، الا انهما اوضحا انه يمكن تتبع اثار وجود اربعة ايوانات حول صحن مربع، وان ايوان القبلة مايزال باقيا بعرض قدره ٧,٠٤ مترا، وحوائطه الجانبية تتخللها ثلاث حنيات ذات عقود مدببة. وفي متحف طهران، من هذا المبنى، كتابة كوفية مزهرة شديدة البروز على آجر فاخر اصفر اللون، تعتبر الافخم من نوعها في كل ايران. وهذا النقش عرضه ٩٠ سم وتبرز حروفه عن ارضيته من ٦–١٠ سم. والنصف العلوي من الحروف على هيئة افرع نباتية مورقة ومراوح نخيلية، بينما اصول الحروف تبدو متشابكة في اسفل. وقد اختفى تماما جزء كبير من هذا النقش كان يتضمن الخاتمة التي تضم التاريخ.

وقد اكتشف جودار في الري عام ١٩٣٧ محرابا في ثاني العمائر ذات الايوانات الاربعة، بما عليه من زخارف جصية غنية. وظهر ان المحراب لايتجه تماما نحو القبلة. والايوانان الشمالي والجنوبي متساويان مساحة واصغر من الايوانين الشرقي والغربي. وهذا على خلاف القاعدة المألوفة. وجدير بالملاحظة هنا اشكال الديوك المتقابلة واشكال الطيور الاخرى الموجودة بين الزخارف المكونة من الافرع النباتية والمراوح النخيلية واشكال المحاليق. ويرى كرزويل في هذا، دليلا على أن المبنى كان منزلا، حيث لاتوجد صوامع للطلاب. لكن الكتابة الكوفية التي تدور حول المحراب لايمكن ان تتفق وهذا الزعم.

وقد مارس السلاجقة العظام التخطيط ذا الاربعة ايوانات، الذي حظي بالتطوير مسبقا في العمارة القره خانية والغزنوية، وقدمته للمدرسة والمسجد معا. وهكذا ظهر المسجد ذو الايوانات الاربعة.

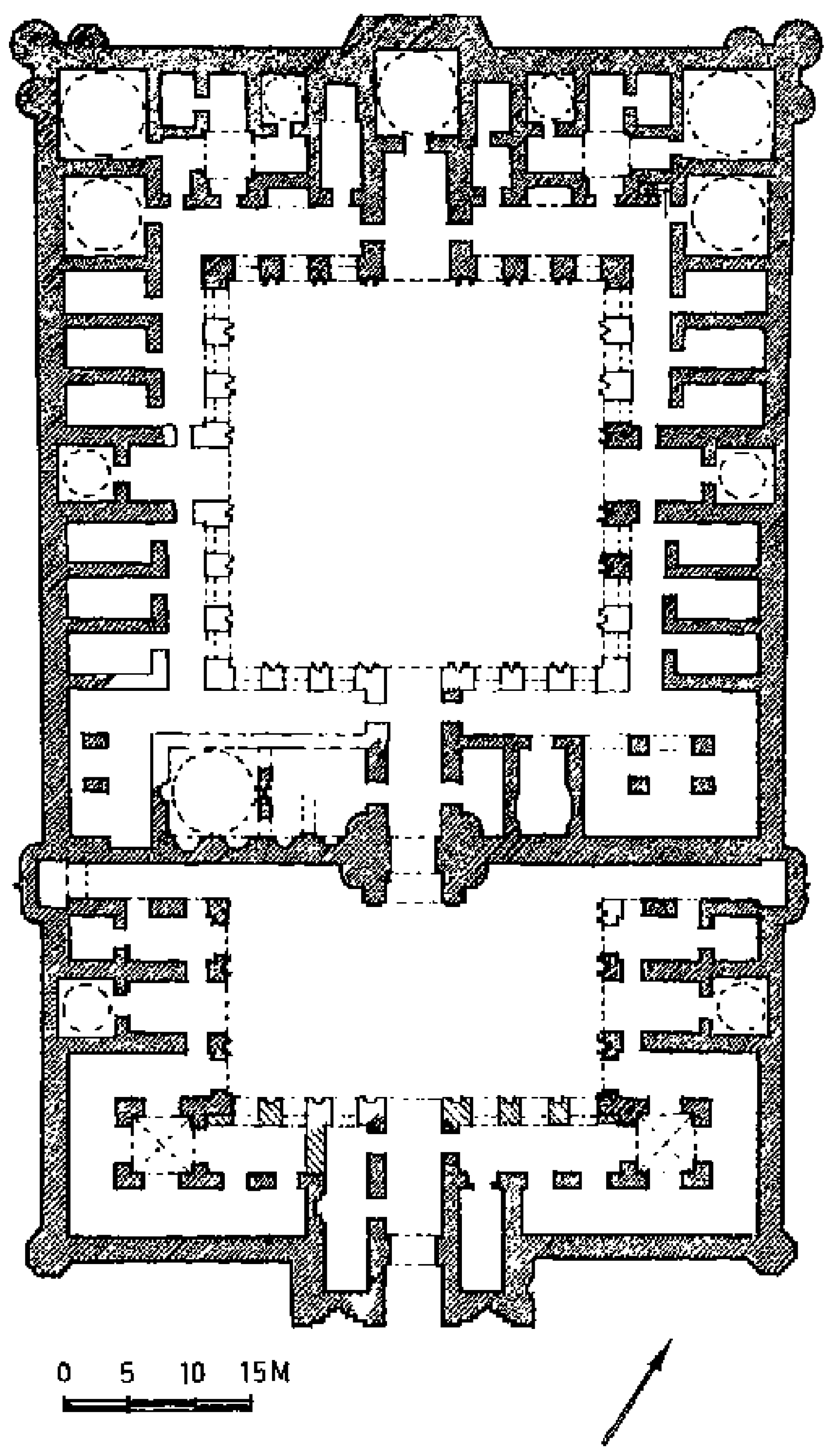
الخانات

واصل السلاجقة العظام انشاء المباني الضخمة باقامتهم نظام الخانات (الربط) الذي تطور معماريا على يد القره خانيين والغزنويين.

والخان الذي يعرف باسم رباط انوشيروان في اهوان (Ehvan)، على طريق دمغان /سمنان، سمي عل اسم شرف المعالي انوشيروان (١٠٢٩-١٠٤٩). ويبدو التشابه بين هذا الخان وبين خان داغستان وخان دايه خاتون القره خانيين. ورباط انوشيروان مبنى على مربع ٧٢×٧٢ مترا، بجدران كجدران حصن وسنادات وابراج مستديرة في الاركان والجوانب. وله فناء ذو اربعة ايوانات. ويدور حول الفناء صف من البوائك المحمولة على الدعائم ومن خلف ذلك غرف مستطيلة الشكل ومنسقة في صفوف متقابلة، وفي ثلاثة من اركان المبنى توجد غرف على هيئة قباب صغيرة محاطة باربعة ايوانات، وربما اخذت عن مباني سامراء او مباني العباسيين. وفي احد الجوانب غرفة حمام للمبنى. وتبلغ مساحة الايوان (١٧×٥ مترا). وتغطي المسافة فيما وراء الايوان المواجه للمدخل مباشرة قبة في الاصل. اما ايوان المدخل فلا يقع على المحور الرئيسي للمبنى تماما.

وخان الزعفران الذي بناه ملكشاه في نفس المنطقة (بين نيسابور وسبزور) يرجع الى فترة متأخرة عن الربط الاولى التي انشئت زمن طوغرول بك، وله تخطيط اصيل تتجلى فيه عدة تطورات فنية معينة. ويتضح مما جاء في كروكيات تخطيط هرتزفلد، انه على شكل مربع (٧٥×٧٥ مترا) وبابراج في اركانه وغرف مفردة، موزعة في تقابل حول فناء ذي اربعة ايوانات؛ ومسجد الى يمين المدخل. والبناء كله من اللبن، فوق قاعدة مرتفعة من الآجر. وقد تداعى الطوب وبقى الاثر في حالة سيئة من التدمير. ويلاحظ جودار، الذي جاب هذه المنطقة عام ١٩٤٠، ان خان الزعفران قد اختفى بكامله وقتها.

ومن اكثر اثار السلاجقة العظام اهمية «رباط شرف» الذي كان يقع بين نيسابور ومرو، في اقليم صحراوي يقطعه طريق كبير في خراسان بين مشهد وسرخس. وقد نشر جودار نتائج ماقام به من اعمال مركزة في المسح والكشف عن هذا الرباط. وكان ماتجمع له من خصائص الى جانب ماهناك من نصوص تاريخيه عن المبنى، دافعا للقول بأن الرباط انشئ زمن ابي شجاع محمد - ولد ملكشاه - عام ٥٠٨هـ/١٤-١١١٥م. وكشف الرباط عن عظمة العمارة السلجوقية في مجال الزخرفة، التي تشبه الى درجة بعيدة زخارف رباط ماهي (Ribāt-i Māhī)، وعن التوازن والتناسق في التخطيط. والمبنى الرئيسي للرباط مربع الشكل تقريبا، يتقدمه قسم اخر مستطيل يضم مجموعة غرف منسقة حول فناء رباعي الايوانات (تخطيط ٢/د). ومع ان الرباط يشبه في شكله الخارجي شكل الحصن، الا انه من الداخل يشبه قصرا بالغ العظمة. والقسم الامامي من الرباط غاية في البساطة، اما القسم الثاني الرئيسي فيتكون من مسجد له قبة، وفناء تدور حوله البوائك، واجنحة خاصة في كلا الجانبين تضم فناء صغيرا رباعي الايوانات به كل وسائل الراحة. وهناك نقش كوفي عريض كان يدور حول الايوان الخلفي الكبير ولا وجود له الان. واسفل ذلك نص كوفي اخر من سطر واحد فوق الطوب. وجاء اسم كاتب النص هكذا : «ابو منصور اسعد بن محمد السرخسي». وكان اول النص العريض يحمل اسم «ابو القاسم» وفي نهاية الجزء الاخير الباقي تاريخ «سنة ثمان....». ويقارن جودار هذا المبنى ببعض مباني القره خانيين مثل رباط ملك، (Ribāt-i Malik)، ومحراب مسجد نمازكاه في بخارى، ومقابر اوزكند، ثم ينتهي الى تحديد تاريخ دقيق للمبنى هو ٥٠٨هـ/٤-١١١٥م. وبعد اكتشاف رباط ماهي القريب منه، تكون قد اتضحت الاصول الاولى للعمل. وقد تم استكمال تغطية الجدران الداخلية بالزخارف الجصية في وقت متأخر. وتوجد كتابة عريضة مزهرة بخط



مخطط٢/د –رباط شرف، طريق نيسابور – مرو.

الثلث البارز تدور حول كل جوانب الايوان. ولكن بعد سقوط الاقبية اصيب الرباط بتخريب شديد. ولم نعثر في كل مابقي مما كان مكتوبا بخط الثلث، سوى على اسم السلطان سنجر واسم زوجته عالي افراسياب قطلغ بلكه تركن ابنة القاغان (القره خاني محمد ارسلان خان)، والتاريخ ٥٤٩هـ/ ٥٤–١١٥٥م؛ ومن وراء هذا النص، كانت ماتزال تشاهد زخرفة الجدران البسيطة الاصلية.

وكان السلطان سنجر قد اخذ سجينا خلال ثورة قبائل الاوغوز في بداية عام ٥٤٨هـ/ ١١٥٣م، ولكنه ظل معترفا به كسلطان عليهم، وبقي هو وزوجته سجناء في ايدي الاوغوز حتى بداية عام ٥٥١هـ/ ١١٥٦م. وعندما توفيت زوجته اعيد الى مدينة مرو وتوفي في بداية عام ١١٥٧ وكان عمره انذاك ٧٢ عاما.

ورباط شرف (اسمه الاصلي غير معروف) وكذا رباط ماهي، قد دمر كليهما اثناء ثورة الاوغوز. اما تركن خاتون، التي ورثت عن ابيها تذوق الفنون المعمارية، فانها امرت بترميم كل من الرباطين عام ٥٤٩هـ، خلال فترة وجودها بالسجن. والنقش الكتابي الكبير وكل ماهناك من تغييرات او زخارف انما يرجع الى تلك الفترة. وتدلنا الحنيات التي بالجدران واشكال الزخارف الهندسية المتشابكة على الحجر المنحوت والكتابة الكوفية القوية، على وضع المبنى عام ١١١٤.

الفصل السادس

عمارة الزنكيين في سوريا والعراق

استولى السلطان السلجوقي العظيم ملكشاه على حلب عام ١٠٨٦، وعين آق سنقر حاكما عليها، لكن آق سنقر قتل وهو يقوم بثورة ضد طوتش (Tutush)، اخ ملكشاه وأحد حكام دمشق السلاجقة (١٠٨٦-١٠٩٤). وفي عام ١١٢٧، جاء عماد الدين زنكي بن آق سنقر اتابكا، واسس اسرة حاكمة من الاتابكة في الموصل. وعند وفاة عماد الدين عام ١١٤٦، قسمت املاكه بين ولديه: نورالدين زنكي في سورية وسيف الدين غازي في الموصل والعراق. وانتهى عصر الاسرة الاتابكية في دمشق، وهي الاسرة التي اسسها طغتكين مولى طوتش عام ١١٠٤م، بعد استيلاء نور الدين زنكي على المدينة عام ١١٥٤. وعندما توفى ناصر الدين محمود، آخر اتابكة الموصل، عام ١٢٣٣، قام مولاه ووزيره بدر الدين لؤلؤ بتأسيس اسرة حاكمة استمرت حتى ١٢٦٢.

وكانت قوة شخصية نورالدين زنكي ومواهبه الفنية، معينا له على السير في طريق تطوير اسلوب جديد في العمارة - معتمدا على الاصول السلجوقية - في مدن حلب ودمشق. وكذلك فعل صلاح الدين الايوبي الذي عاش في بلاط نورالدين؛ والذي اسس دولة له في سورية، تابعت تطوير هذا الفن، بل ان صلاح الدين حمل معه هذه التطويرات الى مصر. وعلى مدى الثماني والعشرين سنة التي بين ١١٤٦-١١٧٤، استطاع نورالدين زنكي ان يملأ مدن سورية الرئيسية بالاعمال المعمارية الكبيرة، وان يحول مدينة حلب، من دمار شامل كانت عليه حين دخلها، الى واحدة من اكثر مدن سورية ازدهارا.

ولم تصادف عمارة المساجد حينذاك تغيرا يذكر، حيث بقي هذا النوع خاضعا لتأثير تخطيط المسجد الاموي بدمشق. اما المسجد الاموي الكبير بمدينة حلب، الذي كان قد دمر تماما، فقد اعاد نورالدين زنكي بناءه. اما مئذنته المربعة، المبنية من الحجر المنحوت فانها ترجع الى وقت سابق يعود الى ايام ملكشاه و طوتش.

وقد ننسب مسجد الموصل الكبير لنورالدين زنكي، ولكنه خضع لكثير من الترميمات والاصلاحات التي غيرت في شكله وتخطيطه. وهناك كتابة فوق المحراب القديم، نجد فيها اسم الصانع : «مصطفى

البغدادي»، والتاريخ ٥٤٣هـ/ ١١٤٨، وحليات للدعائم المثمنة وزخارف للتيجان، من اسلوب زخارف المحراب؛ ولعلها ترجع زمنيا لعام ١١٤٨م. ويرى فردريك زره ان سيف الدين غازي الاول بدأ بناء المسجد ثم اكمل المحراب، وعند وفاته عام ١١٧٠ قدم نورالدين زنكي الى الموصل واتم المبنى الذي كان قد اكتمل نصفه. و لم يبق من المبنى القديم الاول سوى المئذنة المصنوعة من الطوب عند الزاوية الجنوبية الشرقية للفناء الواسع المستطيل، وارتفاعها ١٥ مترا، والبدن اسطواني مكون من سبع مناطق من الزخارف المتنوعة، يعلوها في النهاية سقف على هيئة قلنسوة. اما القبة التي تعلو المحراب، والزخارف الجصية التي تزين الرقبة المثمنة والمحراب الثاني الموجود بالصحن فكلها ترجع لايام بدرالدين لؤلؤ (١٢٣٣-١٢٥٢). ثم دخلت على المسجد اصلاحات وتعديلات قام بها اوزون حسن آق قويونلى (١٤٦٦-١٤٧٨)، واخرى قام بها العثمانيون عام ١٦٤٠ وعام ١٨٤٤. وعلى هذا فان المسجد يجمع في داخله اعمال عهود مختلفة من العمارة التركية بالموصل.

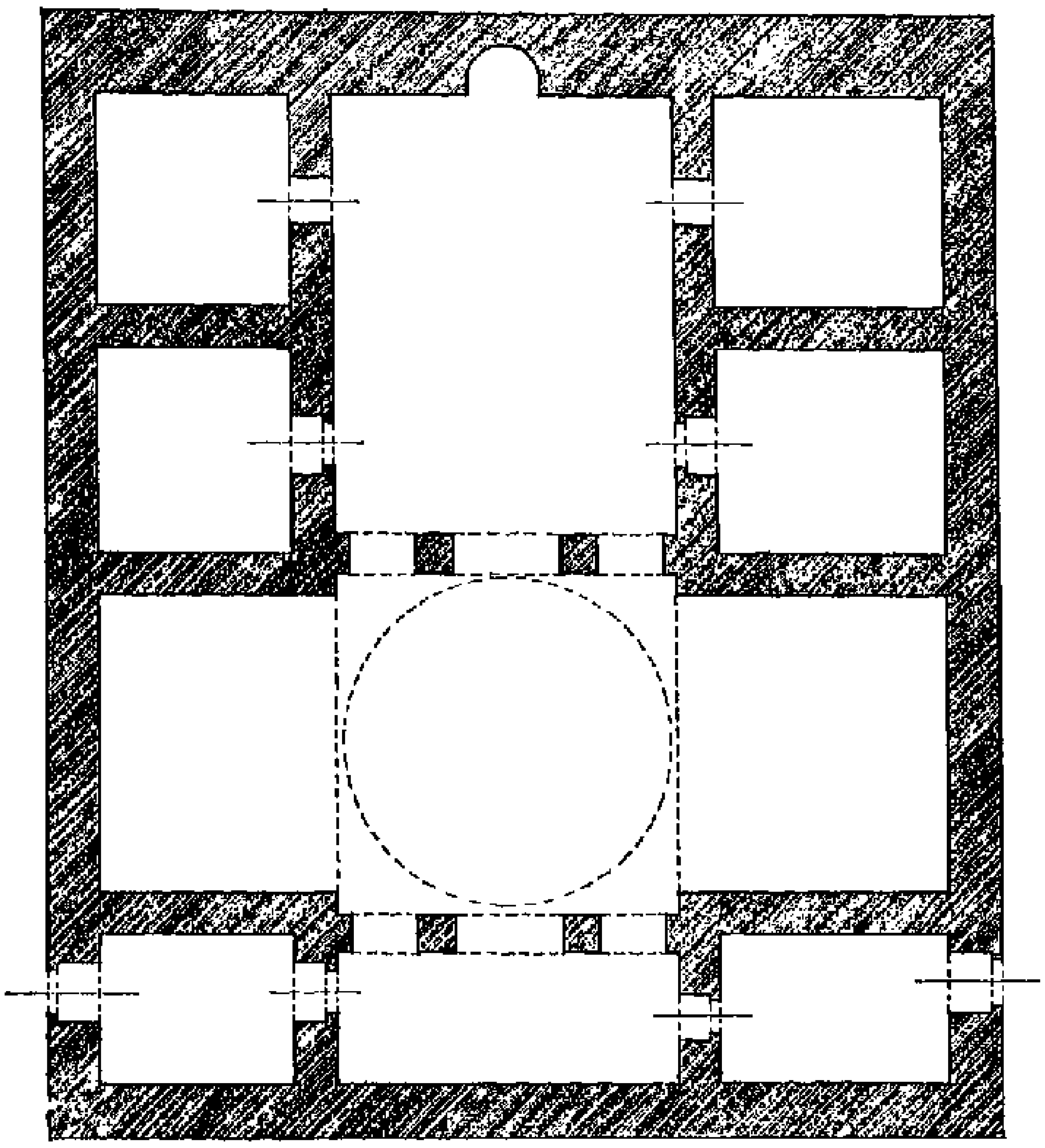
ولقد كان من طموحات نورالدين زنكي ان يستولى على بيت المقدس من الصليبيين؛ ولهذا امر بعمل منبر خشبي رائع الصنعة ليوضع في المسجد الاقصى. لكن الاجل لم يمهله طويلا ليحقق رغبته هذه، فكان ذلك من نصيب صلاح الدين حيث اقام المنبر في موضعه المقرر له. وكان المنبر حتى ذلك الوقت محفوظا في المسجد الكبير بحلب.

وتعتبر الاضافة الحقيقية لنورالدين زنكي في مجال العمارة، هي ما انشأه من مدارس. وحسبما جاء في حوليات ابن الشحنة، فان «سليمان» وزير ايلغازي الارتقي (١١٠٨-١١٢٢) حاكم ماردين هو باني اول مدرسة في حلب عام ١١٢٢، وهي المعروفة باسم «الزجاجية». ولكن هذه المدرسة قوبلت بعداء شديد من قبل الشيعة، الذين هدموا بليل، ماتم بناؤه في وضح النهار. وعلى اية حال فليست لدينا أية معلومات عن تخطيط هذه المدرسة الاولى.

واقدم مايزال باقيا من المدارس بسورية، مدرسة للمذهب الحنفي بناها كومشتكين عام (١١٣٦) حاكم بُصْرى في ظلّ اتابكة دمشق. والمدرسة بناء مستطيل امامه ساحة مربعة ٦×٦ مترا، فوقها قبة، وقد خرّب الوهابيون هذه الساحة في القرن التاسع عشر؛ كما تهدمت القبة التي فوقها. ورواق الصلاة بالمدرسة، بعمق سبعة امتار ويطل على الساحة من الضلع الموازي للقبلة من خلال ثلاثة عقود. ويرى كرزويل ان المبنى كان يغطيه سقف مسطح، فيما عدا الساحة ذات القبة (تخطيط ٤). ومن الغريب ان تكون لأول مدرسة تبنى في سورية قبة، تختلف عن قباب السلاجقة العظام، وتجئ على غرار قباب مدرستى نكسار وتوقات الدانشمنديتين اللتين بنيتا بالاناضول في القرن الثاني عشر. والملاحظ ان المدارس ذات القباب صادفت تطورا مزدهرا ببلاد الاناضول فيما بعد، بينما لم يواصل هذا التطور خطواته في سورية.

والمدارس ذات الجدران السميكة والايوانات، التي اقامها نورالدين زنكي في حلب ومنبج وحماة وحمص والرحبة وفي كثير من مدن سورية كانت قوية وصالحة لاداء وظيفتها ثم هي في نفس الوقت، ذات اسلوب معماري بسيط. لقد قدم الزنكيون مايقوم مقام الحصون لحماية الاتجاه السني، وفي المقدمة المذهب الحنفي، بقصد حماية الناس من خلال : العلم والتحضر.

وقد تهدمت الان مدرسة خان التوتون (Khan-al-tutun) التي بنيت للمذهب الحنفي في حلب عام



تخطيط ٤ –مدرسة كوموشتكين في بصرى الشام.

١١٦٨، ثم بني شادبخت، حاكم نورالدين زنكي على حلب، المدرسة البختية للحنفية ايضا عام ١١٩٣. وكان مصلاها يفتح على الفناء بثلاثة عقود ايضا، ولها واحد من ابدع محاريب حلب زخرفة. وهو مكسو بالمرمر والحجر السماقي، وبه زخارف متشابكة ومجدولة بالاسلوب الايوبي ذي التقاليد الفنية الزنكية. وقد استخدمت تعبيرات زخرفية مماثلة للسابقة، في بعض العمائر الزنكية في قونيه، مثل مانرى في صدر فناء مدخل مسجد علاءالدين ومدخل مدرسة قره طاى، واستمر استخدام هذه التعبيرات الزخرفية في سورية بعد الزنكيين الى الايوبيين والى مابعدهم ايضا.

ومن اهم المنشآت التي اقامها نورالدين زنكي في دمشق، المدرسة النورية. بناها للاحناف عام ٥٦٧هـ/ ١١٧٢، واشتملت على قبر لنورالدين، وقبة القبر محمولة على مقرنصات، وتقع الى يسار المدخل. وفي آخر نصف متر من النص القرآني المكتوب بخط الثلث البارز الموجود على حجر التابوت، جاءت عبارة : «قبر الشهيد نورالدين بن زنكي» وفي الجهة الجنوبية من الفناء توجد العقود التقليدية الثلاثة للمسجد، وحوض مربع في وسط الفناء. اما القناة التي تصل الحوض بالفسقية المزخرفة عند الحائط الخلفي للايوان الغربي فتعتبر ابتكارا معماريا جديدا. وقد تكررت فكرة الايوان ذي الفسقية في قصر للارتقيين بديار بكر (١٢٢٠) وفي مدرسة السلطان عيسى (١٣٨٢) واخيرا في مدرسة السلطان قاسم في ماردين. وقد وصلت هذه الفكرة بعيدا حتى مارستان قلاون بالقاهرة (١٢٨٥). وثاني مدارس السلطان نورالدين : المدرسة العادلية

بدمشق؛ وهي الاخرى بنفس التخطيط. وقد بدأت عمارتها على يد نورالدين ثم اكملها الايوبيون بعد وفاته. وفناؤها مربع الشكل ولاتوجد به فسقية.

اما دار الحديث التي بناها نورالدين في دمشق فلم يبق منها سوى الجناح الشمالي المواجه للشارع، ومصلاها في الجهة الجنوبية. ومن اكثر المنشئآت التي بناها نورالدين اهمية في دمشق، المارستان (المستشفى). ويجد الانسان في هذا المبنى، ارفع درجات النضوج وادق درجات التوازن لتخطيط الفناء ذي الايوانات الاربعة. والبناء ذو مفهوم حديث : ففيه احواض الغسيل وفيه المرافق المنسقة في صفوف حول صحن صغير به حوض الى يمين الدهليز الكبير. ويصيب هرتزفلد Herzfeld حين يقول : لو اننا صرفنا النظر عما جد من ترميمات قام بها قلاون في الايوان الجنوبي وكذا النافورة التي اضيفت امام الواجهة، لامكن اعتبار المبنى بالكامل من اعمال نورالدين زنكي وان تاريخه هو ٥٤٩هـ/ ١١٥٤م. هذا وقد ضمنت الاوقاف الوفيرة استمرارية بقاء هذا المستشفى.

كان نورالدين حاكما عظيما وراعيا للفنون. وهو الذي انقذ مصر من الفاطميين، الذين كانوا من الشيعة، والذين اشاعوا فيها الفوضى وتم هذا على يد قائده صلاح الدين، الذي مهد البلاد هو الاخر لاستقبال اسرة ايوبية حاكمة. ثم واصل صلاح الدين جهوده بعد ان صار سلطانا، ونقل الى مصر عمارة المدارس ورعاية المذهب الحنفي. وظلت الاسرة الايوبية في الحكم ٧٩ عاما. اما المساجد والمدارس، التي بلغت ثلاثين ونيفا، التي انشئت في تلك الحقبة، فكانت بسيطة متواضعة ولكنها ترسمت خطى الاسلوب الزنكي دون ادخال ابتكارات معمارية جديدة.

ومع ان صلاح الدين كان اوسع شهرة ومعرفة لدى الاوربيين لمساهمته في الحروب الصليبية، الا ان نورالدين زنكي – كما يذكر هرتزفلدت – كان حاكما اكثر بأسا.

واذا عدنا الى فرع اتابكة الموصل الذي اسسه بدرالدين لؤلؤ (١٢٣٣–١٢٥٢) نراهم قد شيدوا في الموصل العديد من الاعمال، وفق الاصول الثابتة للعمارة الزنكية. لكنهم بدل ان يتلمسوا جلال ووقار الاسلوب الزنكي المعتمد على جودة الخامات ورقة النسب المعمارية والزخارف الهندسية، اذا هم يتحولون الى الاسراف في الزخرفة واقامة المباني ذات الاحجام الصغيرة، والخامات الرخيصة والزخارف البعيدة عن الذوق.

ومازال باقيا للان، الرواق ذو الاقبية الثلاثة للقصر الذي بناه بدرالدين لؤلؤ (قارا سراي) في موقع قصر زنكي قديم. ونجد هنا ان المباني الخشنة قد غطيت بزخارف جصية وفيرة لعدة مرات. وتعلو هذه الزخرفة، كتابة بارتفاع ٦٠ سم، بخط الثلث العريض البارز على ارضية من المحاليق والفروع النباتية، التي تنتهي تجمعاتها برؤوس طيور أو حيوانات. وقد تم الكشف اخيرا عن عمل من نفس الاسلوب، محفور على الحجر، (تاريخه ٦٣٢هـ/ ٣٤–١٢٣٥م)، من صناعة زين الدين بن أبي رشيد، وذلك بأحد التحصينات العسكرية في خليج باكو بأذربيجان. وهذه الكتابات، التي تضم رؤسا آدمية وحيوانية، قد استخلصت من البحر واعيدت الى مكانها الاصلي على الجدران؛ وبعضها معروض الان في قصر شاهات شيروان (Shirwan Shahs) في باكو. واذا قبلنا ان يكون هذا الاسلوب الصناعي هو البادرة الاولى، لوجب علينا ان نرجع هذا البناء، «قارا سراي»، لعام ٦٣٢هـ/ ١٢٣٥م. وتحت ذلك الافريز الكتابي العريض يوجد

صف من الحنيات بعرض ١٥ سم للحنية الواحدة ولهذه الحنيات عقود ثلاثية الفصوص. ويشغل كل حنية، صورة لتمثال نصفي محفور، يرتدي قفطانا؛ وهيئة طيور مفرودة الجناحين – ربما كانت نسورا – تشغل المسافة بين الحنية والحنية. ويرى زرّه، ان هذه الرسوم تشبه تلك التي اوردها «كتاب في معرفة الحيل الهندسية» الذي الفه الجزري بديار بكر، لاحد سلاطين الارتقيين بين عامي ١١٨٢–١٢٠٦م.

وبني بدرالدين لؤلؤ فيما بنى : مزارين لاثنين من صلحاء الشيعة هما يحيى وعون الدين. وهي ابنية ذات قباب تقوم على رقبة مثمنة ومن تحتها قاعدة مربعة. وكانت القبة الاولى بسقف بسيط، اما الثانية فبسقف هرمي مضلع.

الفصل السابع

الفن الطولوني في مصر

كان احمد بن طولون – مؤسس اول دويلة تركية في مصر – رجلا على جانب من الثقافة العالية وحسن التربية والتعليم. وقد بدأ عهدا جديدا وزاهرا بمصر. فلم يمض غير قليل، حتى استعادت البلاد رخاءها؛ وشيد له مدينة جديدة قرب الفسطاط، اسماها القطائع. وبنى ابن طولون لنفسه بتلك المدينة، قصرا فاخرا وميدانا للعبة البولو (الجحفة) ودارا للامارة ومسجدا. وجعل باب الصلاة، وهو احد ابواب قصره التسعة، متصلا بمسجده، الذي كان يبعد عن القصر بمقدار ٦٠٠ مترا. وقسمت هذه المسافة الى ثلاثة شوارع عريضة، كان اوسطها هو طريق ابن طولون لمسجده؛ بينما تسلك الحاشية والاتباع الشارعين الجانبيين. وبنى كذلك مستشفى وقناطر لنقل الماء، ماتزال قائمة للان. ويعتبر التطور الذي حدث، والانشاءات التي انجزت على مدى خمسة عشر عاما من حكم احمد بن طولون، اعمالا جديرة بكل اعتبار، حتى لينظر الى تلك السنوات التي انتهت بوفاته المفاجئة عام ٨٨٤، على انها عصر ذهبي لمصر. وقد تابع ابنه خمارويه هذا التطور بعد وفاة ابيه.

ومن الخطأ القول أن جامع ابن طولون الذي استغرق ثلاث سنوات في بنائه (٨٧٦–٨٧٩)، والذي تصل ابعاده الى ١٢٢×١٤٠ مترا، نظيرا وشبيها لمسجد المتوكل في سامراء. انه طبعا كالمساجد في سامراء وكالمساجد في المدينة الاصلية التي يعود اليها ابن طولون وهي بخارى، من حيث كونه مثلها، مبنى بالطوب، وواجهات وبطون عقوده والحافات العليا لجدرانه، مغطاة بطبقة سميكة من الزخارف الجصية البيضاء؛ فضلا عن انها تضم حول ستين شكلا من التعبيرات الزخرفية المختلفة. ونجد فيما يلي روافد السقف الخشبية مباشرة، كتابة كوفية يبلغ طولها ٢ كم، وهي اطول كتابة معروفة في العالم. ويمكن القول – اعتمادا على ابحاث قام بها كرزويل – ان المئذنة، التي يبلغ ارتفاعها ٤٠,٥ مترا، والتي تقوم خارج جدران المسجد الاصلية، قد بنيت تقليدا للمنارة الملوية بسامراء، وانها لابد ان كانت في الاصل مبنية بشكل حلزوني من الطوب وترتكز مباشرة على الارض. لكن حدث خلال بعض الاصلاحات التي قام بها المملوك السلطان لاجين عام ١٢٩٦ ان تم تقفيل الجزء الادنى من المئذنة ببرج مربع من الحجر الجيري.

ومايزال جامع ابن طولون للآن، بضخامة حجمه، وارستقراطية عمارته، وبساطة تخطيطه، رمزا لمرحلة عظيمة استمرت ٣٧ سنة؛ ومايزال يعكس بصورة قوية انتعاش القاهرة حينذاك.

واستنادا الى الابحاث التي قام بها شنيدر، فهناك من الادلة مايسمح بالقول ان الخزف ذا البريق المعدني المتعدد الالوان كان يصنع بمصانع ابن طولون وفق نماذج جاءت من بغداد وسامراء. فقد كانت هناك مراكز لصناعة الخزف في البهنسة والاشمونين بالصعيد. ولاجدال انه كانت هناك قفزة طيبة في صناعة الخزف مثلما كانت كذلك في العمارة وفي باقي الفنون.

وبعد الطولونيين، جاءت مرحلة استمرت حول ثلاثين عاما، حكم مصر وسوريا اثناءها حكام من قبل العباسيين؛ ثم انقضت تلك المرحلة دون ان تخلف شيئا.

وفي عام ٩٣٤، اسس الاخشيد بن طغج (Akshid or Ikshid, the son of Tughach)، حاكم دمشق دويلة تركية استمرت اربعا وثلاثين سنة (٩٣٥–٩٦٩)، وقعت بعدها مصر تحت نفوذ الفاطميين. ولم يقدر للاخشيديين ان ينشئوا اعمالا معمارية اصيلة، اللهم الا اثرا واحدا هو مشهد الشريف طباطبا (٩٤٣). وهو بناء غير منتظم لم يبق منه للان سوى جدرانه الخارجية. ويرى كرزويل – اعتمادا على كشوفه وابحاثه – انه كان بناء ذا تسع قباب، وله عقود تعتمد على دعائم صليبية الشكل لم يبق منها سوى قواعدها. وهذا التخطيط المتعدد القباب على جانب من الاهمية بالنسبة لظهوره في منتصف القرن العاشر. وقد امتد اسلوب الزخرفة التي سادت العصر الطولوني، ولاسيما الزخارف الجصية فشمل المحاريب التي بناها الاخشيديون. كذلك استمر في زمن الاخشيديين صنع الخزف ذي البريق ولكن بلون واحد فقط، وتوقف تقليد خزف سامرا ذي البريق المتعدد الالوان.

الفصل الثامن

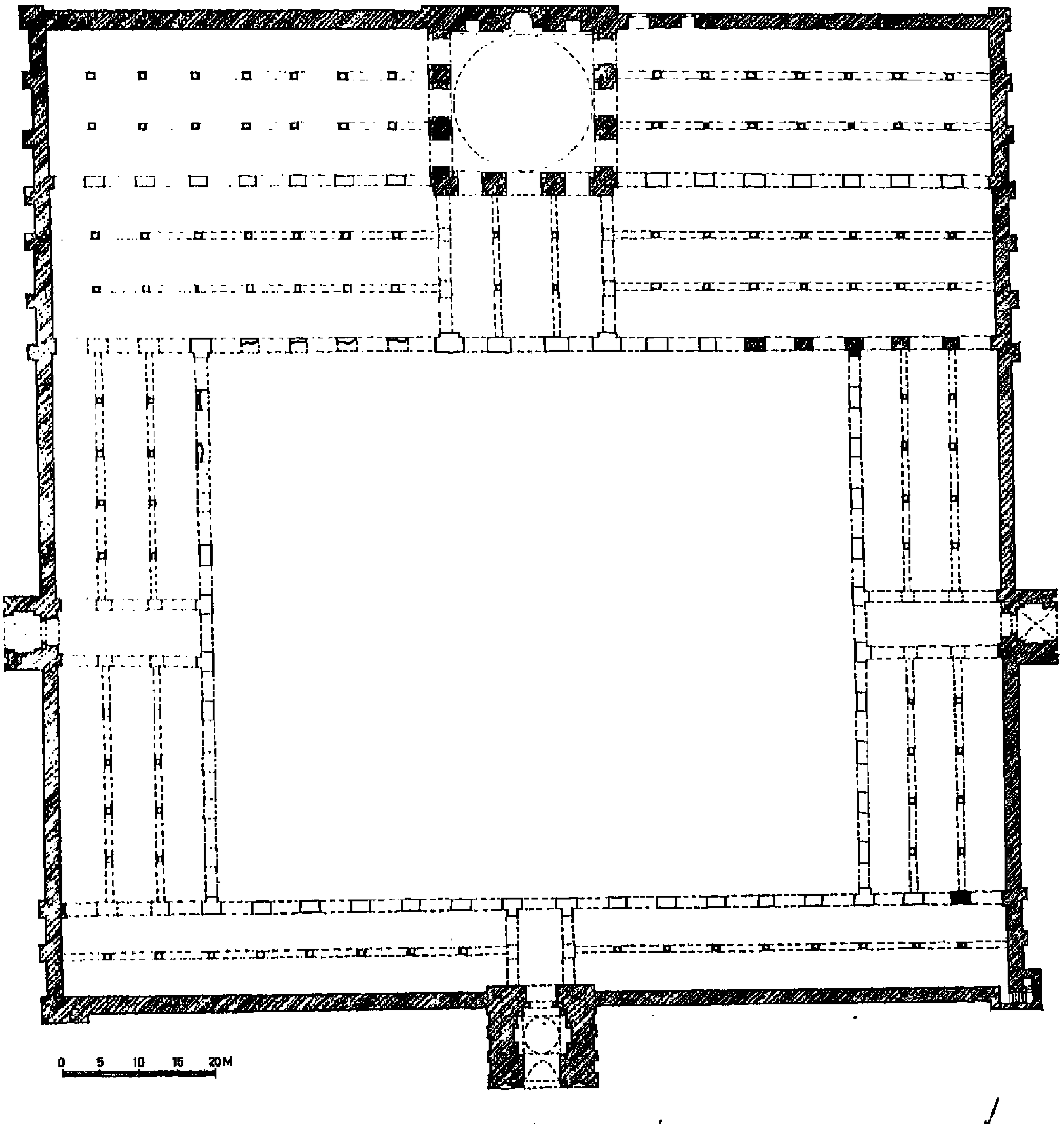
الفن التركي المملوكي في مصر

وضع صلاح الدين عام ١١٧١ نهاية للخلافة الفاطمية التي استمرت مائتي عام في حكم مصر، عقب استيلائهم عليها بعد الاخشيديين. وعندما توفى نورالدين زنكي عام ١١٧٤، اسس صلاح الدين اسرة حاكمة ايوبية. وفي عام ١١٨٧ سارع صلاح الدين واخيه الملك العادل بمحاربة المملكة اللاتينية الصليبية في بيت المقدس، واستوليا على المدينة. وكانت للسلطان واخيه الكثير من الابتكارات في مجال العمارة العسكرية كنتيجة لخبراتهما في اعمال الحروب. ويرجع الفضل اليهما في كثير مما انشئ بالقاهرة، ولاسيما قلعتها واسوارها. لكن الشئ الاجدر بالملاحظة هو ان الايوبيين ادخلوا الى مصر الاساليب الزنكية في عمارة المدارس.

وأول ما انشئ من المدارس كان بقصد مقبرة لابي منصور اسماعيل (١٢١٦) واقيم بها اقدم ايوان عرفته مصر. وكما يقول كرزويل، كانت مدرسة من ايوانين للشافعية. اماالمدرسة الكاملية، والتي ترجع الى سنة ٦٢٢هـ/ ١٢٢٥، فلم يبق منها للان سوى الايوان الشمالي. ومدرسة الملك الصالح نجم الدين ايوب (٤١-١٢٤٢)، ولها اربعة ايوانات توأم، اي انها من وحدتين تضم كل وحدة ايوانان، وهو تخطيط ينبئ عن تطور متأخر. ويتوسط المبنى مئذنة كما انه يضم قبرا لمؤسسه. ومحراب هذه المدرسة يأتي في مقدمة الامثلة التي توجد بمصر باسلوب الزنكيين السائد في الزخرفة بالرخام الملون. وخلال حكم الايوبيين في مصر (٧٩ سنة) تم احلال الطوب بتوسع محل الحجر الذي ساد العمارة الفاطمية، وغطى بالزخارف الجصية الرفيعة، كالتي صنعت منها التصميمات الرائعة لشراعات النوافذ. والاعمال ذات الطابع المعماري الضخم كانت محدودة، فقد كان دور الايوبيين في هذا المجال، مجرد مرحلة انتقال من الاساليب الزنكية الى الفن التركي المملوكي. وماتزال المنشئآت التي اقامها المماليك حتى نهاية القرن الرابع عشر، لها السيادة في القاهرة حتى الان. ومعظم هذه المنشآت من طبيعة مزدوجة، وتثير المدارس والاضرحة الاهتمام بها اكثر من المساجد. ولم يربط المماليك انفسهم بشدة بالعمارة التركية بالاناضول، او بعمارة السلاجقة العظام والزنكيين، او باساليب بناء الاضرحة ذات القباب والرقبات العالية التي وجدت حول سمرقند وبخارى؛ وانما خلقوا اسلوبا معماريا جديدا، وان ظلوا اوفياء لتقاليد العمارة التركية.

المساجد

اول اثر مملوكي بني ليكون مسجداً، جاء عبارة عن مربع كبير يبلغ مائة متر في مثلها تقريبا، بناه السلطان بيبرس او بكبارس التركي الاصل في السنوات ١٢٦٦-١٢٦٩. وتخطيطه المكون من الاروقة او البلاطات المتوازية، يجعله شبيها بمسجد ابن طولون؛ ولكن فناءه له تخطيط ذو ايوانات اربعة، تقطع اروقتها بوائك المداخل. وايوان القبلة به القبة التي تعلو المحراب ويطل على الصحن من خلال ثلاثة عقود. وكانت هناك مئذنة مربعة تعلو المدخل الرئيسي للمسجد. واهم مايلفت النظر من ابتكارات في مسجد بيبرس هو الطريقة التي تم بها التصرف في منطقة القبة التي تعلو المحراب، اذ يشير كرزويل الى ان هذه



تخطيط١/و - مسجد الظاهر بيبرس بالقاهرة.

القبة صورة مماثلة لقبة ملكشاه الموجودة بمسجد الجمعة بمدينة اصفهان (١٠٨٠م)، حتى في ابعاد قطرها (١٥ مترا). وقد اصبحت القبة – بعد انشاء مسجد زواره عام ١١٣٥ – عنصرا متكاملا مع المسجد. وكما يظهر من تخطيط المسجد الكبير في ميافارقين (Silvan) وهو المسجد الذي بناه السلطان نجم الدين البى الارتقي عام ١١٥٧، فإن اسلوب تخطيط المسجد، الذي ساد مساجد السلاجقة العظام في ايران، قد انتقل في النهاية الى الاناضول. ونجد هنا ان الاروقة او البلاطات التي على جانبي القبة قد غطيت بسقف خشبي، كما هي الحال في مسجد بيبرس بالقاهرة (تخطيط ١/و). وبعد حدوث هذه الظاهرة في المسجد الارتقي الكبير بماردين (١١٧٦–١١٨٦)، وفي دنيسير (١٢٠٤)، امتدت كذلك بعيدا حتى وصلت مصر، ممثلة في مسجد بيبرس. ولاننسى ان منطقة قبة المحراب هي الظاهرة ذات السيادة في بناء المسجد الكبير في لشكري بازار منذ بداية القرن الحادي عشر.

المدارس

هناك مدرسة لها فناء واربعة ايوانات، هي المدرسة الظاهرية التي اتم بناءها الظاهر بيبرس عام ١٢٦٣ بالقاهرة، وتهدمت اثناء شق احد الطرق فيما بعد، ولم يبق منها سوى النصف الاسفل من ركنها الغربي. ويلفت النظر فيها، ثلاث نوافذ غنية بزخارفها، ورسم لفهدين يعلوان عقد مدخلها. وتذكر بعض النقوش القديمة انه كان يوجد هنا اقدم المداخل ذات المقرنصات في مصر، وكان باسلوب مدخل مدرسة شادبخت في حلب. ومثل ذلك ايضا المدخل ذو المقرنصات الرائعة للمدرسة الظاهرية بدمشق (١٢٧٧)؛ وهي المدرسة التي اتمها من بعده، ولده الملك السعيد بركه خان، ودفن بها بعد وفاته عام ١٢٨١. وقد اصاب التخريب المدرسة من الداخل ولم يبق منها سوى عقد الايوان الجنوبي.

ومن اقدم الاثار المملوكية قرب القاهرة قنطرة بيبرس، التي بنيت للتحكم في مياه قناة اللاهون، وكذلك مقابر الخلفاء العباسيين التي يضمها فناء كبير (حوش). كذلك كان يوجد في مدينة الاسكندرية قصر يسمى «قصر العميد» ولكنه تهدم في نهاية القرن التاسع عشر. وطول القنطرة ٧٩ مترا، ويعلو عقودها المدببة، من الناحية الشمالية، صف من رسوم الفهود، محفورة حفرا بارزا. وكان الفهد شعارا للظاهر بيبرس؛ وهذا امر يدعو الى النظر، حين نرى رسوم الفهود على قلعة وقنطرة في بيره جك (Birejik) ببلاد مابين النهرين. وكان بيبرس هو القائد البطل للقوات المملوكية التي حطمت تماما غزوة القوات المغولية، والحقت بها اقسى واول هزيمة في معركة عين جالوت عام ١٢٦١، حيث قتل القائد المغولي قتبغا. كان بيبرس حاكما عظيما، وراعيا للفنون، ميالا فيما ينشئ من مبان الى الاسلوب الفخم ذي الجلال. لكن من اتوا بعده خلطوا بين الاساليب المعمارية الشائعة عندما اسسوا مبانيهم الكبيرة. ومما يؤسف له ان معظم آثار بيبرس تركت للتخريب والهدم، وان عددا منها قد اختفى تماما.

اول الانشاءات المعمارية ذات الاحجام الضخمة والمعقدة التركيب، والتي تدخل في حكم المجمعات البنائية، هي مارستان السلطان قلاون. وهذا المارستان، الذي انتهى عمله مطلع عام ١٢٨٥م بعد احد عشر شهرا من بداية العمل به، عبارة عن مجمع فسيح يغطي حيا بأكمله ويضم المستشفى والمقبرة والمدرسة.

ويمكن ان نتصور قدر حجمه، اذا علمنا ان واجهته تمتد الى مسافة ١٠٠ متر وان جدرانه تصل في ارتفاعها الى ٢٠ مترا. وهذه الجدران مقسمة الى حنيات او دخلات ذات عقود مدببة، تشغلها ثلاثة صفوف من النوافذ المتعددة الاشكال. اما المئذنة المربعة في معظمها، وقبة المقبرة فترتفعان فوق كتلة مربعة ايضا من نفس المبنى. وقد تحول الايوان الجنوبي للمدرسة الى مسجد (مصلى) ذي بلاطات ثلاث تطل على فناء او صحن مفتوح من خلال عقد ثلاثي. وهناك ممر يفصل المقبرة عن المدرسة ويوصل الى المارستان الذي تهدم الان. وحدث ان السلطان قلاون كان يعالج – قبل توليه السلطنة – في مارستان نورالدين زنكي بدمشق سنة ١٢٧٦، وانه استقى من هنا، افكاره لبناء مارستانه بالقاهرة. ويسيطر على تخطيط المارستان، التخطيط ذو الايوانات الاربعة. والايوانات الكبيرة الموجودة في الجنوب الشرقي والشمالي الغربي، يصل عمق الواحد منهما الى ١٣ مترا، ومن وراء ذلك اسبلة وقنوات واحواض مياه. ويوجد في الركن الشمالي ايوانان آخران، عبارة عن قسمين منعزلين للمرضى من الرجال والنساء. وماتزال توجد للان بقايا ماكان يزدان به السبيل من رخام وحجر ملون وفسيفساء. وينسب الى قلاون انه هو الذي حبب الناس في الاقبال على استخدام الرخام والحجر الملون والفسيفساء في ابنيتهم، بافراطه في استخدام ذلك على جدران ودعائم مقبرته وعلى محرابي المسجد والمقبرة ايضا. وكان هذا مدعاة لان يصبح هذا الاسلوب الزخرفي تقليدا وميزة للعمارة المملوكية في مصر. والسبيل الموجود في الزاوية الشمالية من واجهة المدرسة من اضافة ولده الناصر محمد سنة ١٣٢٦؛ وترجع اهمية ذلك السبيل الى انه اول عمل من نوعه في مصر غشيت جدرانه بالخزف.

وعمارة المجمع القلاوني – من ناحية التخطيط والواجهة – ذات اسلوب مختلط، ولايحقق المبنى في جملته التناسق اللازم في اسلوب عمارته؛ فالواجهة ذات مسحه رومانسكية او قوطية؛ بينما ماعدا ذلك من عناصر، كعقود حدوة الحصان والنوافذ ذات العقود المزدوجة فكلها مقتبسة عن الجناح الغربي من بلاد العالم الاسلامي. والمبنى جملة وثيق الصلة بالاساليب السلجوقية والزنكية.

واذا تجاوزنا مسجد الظاهر بيبرس ومجموعة منشئآت قلاون، فاننا نصل الى مرحلة ثانية تبدأ بمسجد، مدسة السلطان حسن (١٣٥٦–١٣٦٢)، اضخم اثار المماليك الاتراك. والمبنى عبارة عن مستطيل غير منتظم يبلغ ٦٨×١٥٠ مترا ويتفق اسلوبه واسلوب التخطيط القديم من حيث ان له صحنا (٣٢×٣٢ مترا)، وايوانا ذا عقد مدبب في كل جانب من جوانبه الاربعة. اما واجهته الضخمة فترتفع مسافة ٣٧ مترا، وهي واجهة قد بلغت غاية التطور. وعمارة هذه الواجهة كانت بداية اسلوب تكرر فيما بعد في مسجد عيسى بك في سلجوق (افس) ١٣٧٥ ومسجد الشيخ صفي الدين بأردبيل ٤٢–١٦٦٧وفي مساجد اخرى عثمانية. ومدخل المسجد، الموجود عند الركن الايمن من الواجهة، ارتفاعه ٢٠ مترا، ويتضح منه مدى التأثر ببناء المداخل عند سلاجقة الاناضول.

ولانصادف تطورا معماريا ملحوظا زمن المماليك الشراكسة الذين استمر حكمهم حتى نهاية القرن الرابع عشر تقريبا، حين وفد العثمانيون لاحتلال مصر بقيادة السلطان سليم الاول عام ١٥١٧. غير ان الزخرفة كانت اكثر بهجة اذ اعطيت المسطحات اهمية زخرفية كبيرة. وزاد التأثر بالاساليب التركستانية في بناء المقابر، وشاع عمل القباب في القاهرة حتى في زمن العثمانيين. وارتكزت هذه القباب، التي تشبه في شكلها خوذات المماليك، فوق رقبات اسطوانية عالية.

وقد اعطت المقابر التي من هذا النوع لقاهرة القرن الخامس عشر مظهرا جديدا. ولايستطيع احد ان ينكر التشابه الشديد بين المقابر الموجودة في شاهي زندة (Shah-i Zinde) بسمرقند خلال ذلك القرن، وبين تلك المقابر المملوكية، التي عرفت في القاهرة باسم «مقابر الخلفاء»؛ حيث يتجلى فيها التشابه المشار اليه، بوضوح اكثر.

الفصل التاسع

الفن التركي في الاناضول

بدأت القبائل التركية دخول بلاد الاناضول مع بداية القرن الحادي عشر وماتلاه. و لم تمض خمس سنوات او ضعفها على معركة ملازكرت (١٠٧١م)، التي انهزم فيها الامبراطور البيزنطي رومانوس ديوجنيس امام قوات السلطان الب ارسلان العظيم، الا وكانت تلك القبائل قد غزت جميع بلاد الاناضول. وماتزال مدن وقرى الاناضول، حتى اليوم، تحمل اسماء اربعة وعشرين من اسماء قبائل الغز النازحة الى تلك الديار من بلاد التركستان.

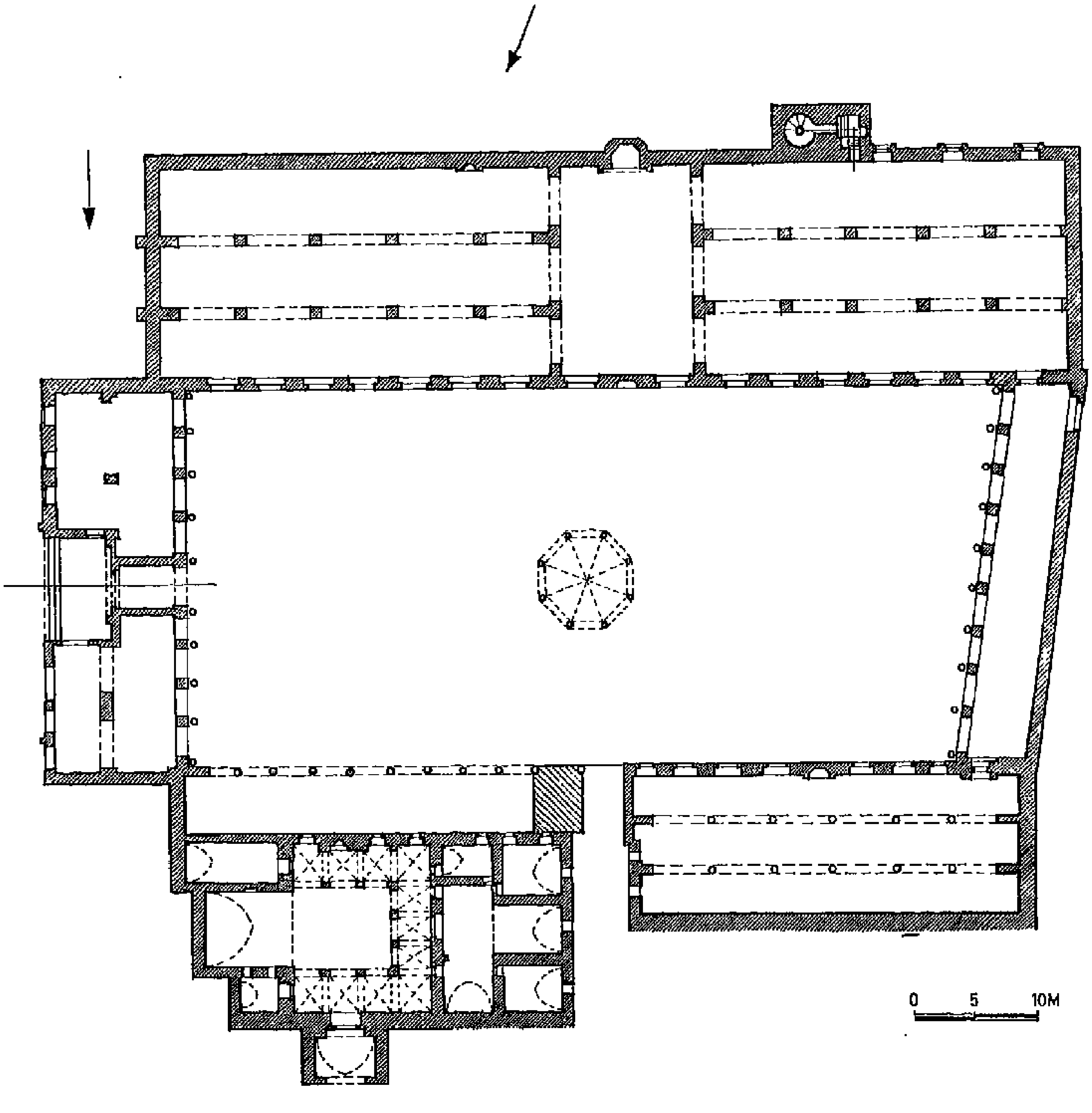
وبناء على هذا يمكن القول ان فنون بلاد الاناضول ذات عمق تاريخي قوي وان جذور تلك الفنون تستمد غذاءها من اصول تمتد خارج البلاد وتصلها بالقره خانيين والغزنويين والسلاجقة العظام. وكانت الاناضول، وقت توافد الترك عليها، بلادا محكومة بدولة ذات حضارة رفيعة، وزاد مستواها الحضاري، بما حمله اليها الترك من تراث متين في مجالي المادة والروح معا، حيث اقاموا في مستقرهم هذا، حضارة ثابتة الاركان. على انه يمكن القول ان المرحلة السلجوقية الاولى ببلاد الاناضول — وحتى منتصف القرن الثاني عشر الميلادي — لم تظهر بها نشاطات فنية تستحق الذكر، بسبب ماساد تلك الحقبة من قلق وكفاح من اجل الاستقرار.

ولم تتح الفرصة لاقامة منشآت معمارية ببلاد الاناضول الا لعدد محدود من الاسر التركمانية الحاكمة، امثال : الدانشمنديين في سيواس وقيصرية وملطية (١٠٩٢–١١٧٨م)، والارتقيين في حصن كيفا وماردين وخربوط ودياربكر (١٠٩٨–١٢٤٣م)، والسلطقيين في ارضروم (١٠٩٢–١٢٠٢م)، والمنكوجكيين في ارزنجان وكماخ وقراحصار شرق وديوريكي (١١١٨–١٢٥٢م).

وقد حدث ازدهار رائع في كل مجالات الفن التركي، الذي قام منذ اوائل ظهوره على قواعد راسخة الاصول والدعائم. واتضح، على سبيل المثال، ان مشكلة اقامة القبة في العمارة التركية بالاناضول — وهي المشكلة التي عانى منها الاويغوريون والقره خانيون والغزنويون والسلاجقة العظام فيما بعد — قد انتهت الى نجاح بارع ورائع، دونه اي نجاح آخر، ويمكن الحكم على ذلك بجلاء عند النظر الى عمارة المساجد العثمانية (خريطة ٢).

مساجد المرحلة الاولى: الارتقية والدانشمندية والسلطوقية والمنكوجكية

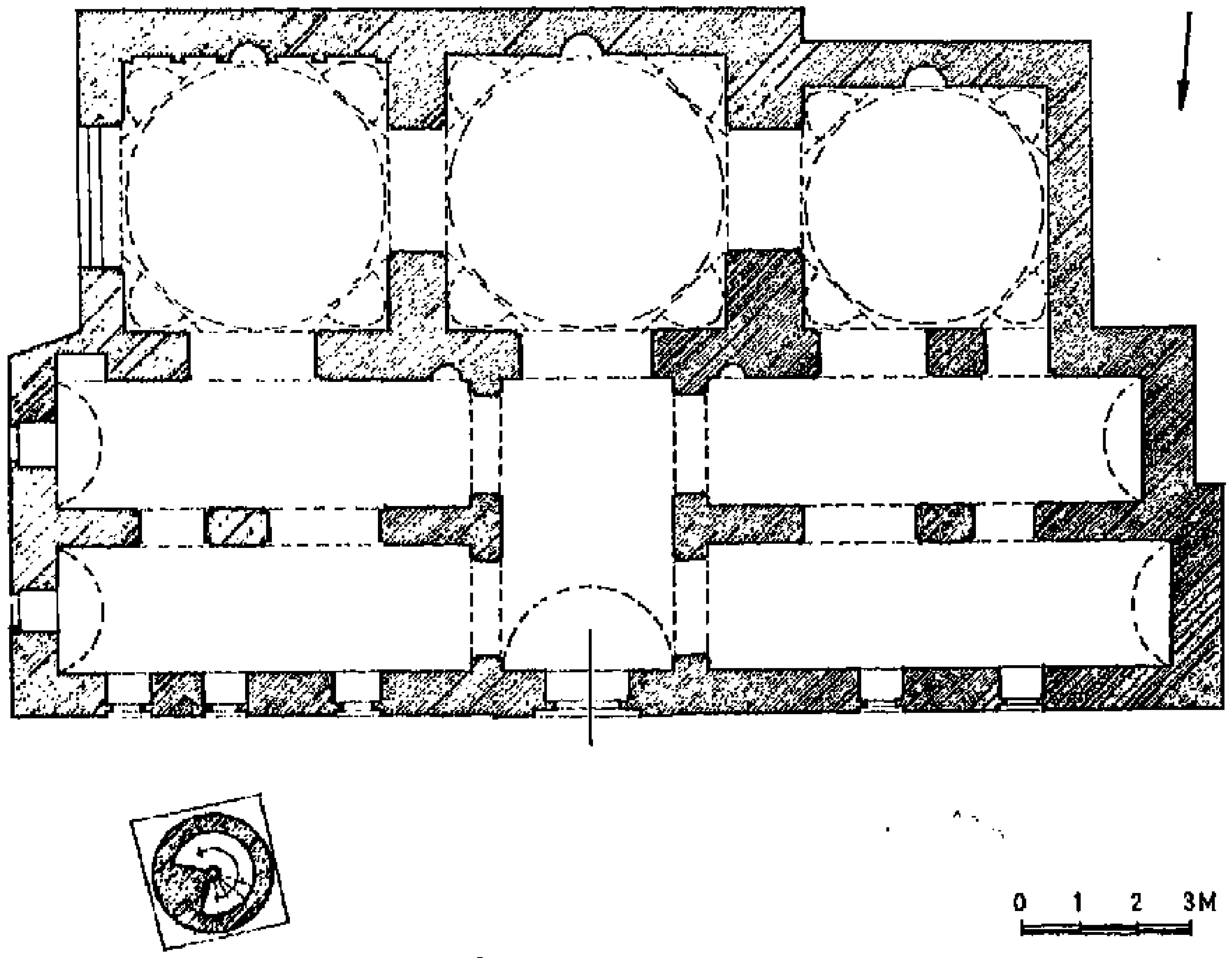
يعتبر المسجد الكبير بدياربكر (شكل ١)، اول المساجد التركية ببلاد الاناضول؛ وهو اضخم المنشآت التركية هناك، كما يوضح ذلك التاريخ الموجود (٤٨٤هـ/ ٩١-١٠٩٢م)، والكتابات الكوفية المورقة التي تحمل اسم السلطان ملكشاه. وكان ملكشاه قد جدد عمارة قبة المسجد الاموي بدمشق، ويبدو انه كرر صورة من ذلك المسجد في دياربكر حين اسس مسجده بها، ولكن بصورة مبسطة لاتضم قبة، (تخطيط ١). وواجهة صحن المسجد الغربية، وصفا البوائك اللذان بها، والاعمدة والحليات البنائية كلها مأخوذة من احد المسارح الرومانية القديمة. وقد بنى تلك الواجهة الاتابك ايل الدى (Il- Aldi)، وتحمل بعض الكتابات التي ترجع الى عام ٥١١هـ/ ١١١٧-١١١٨م، اسم ابي شجاع بن ملكشاه. ونلاحظ الرشاقة



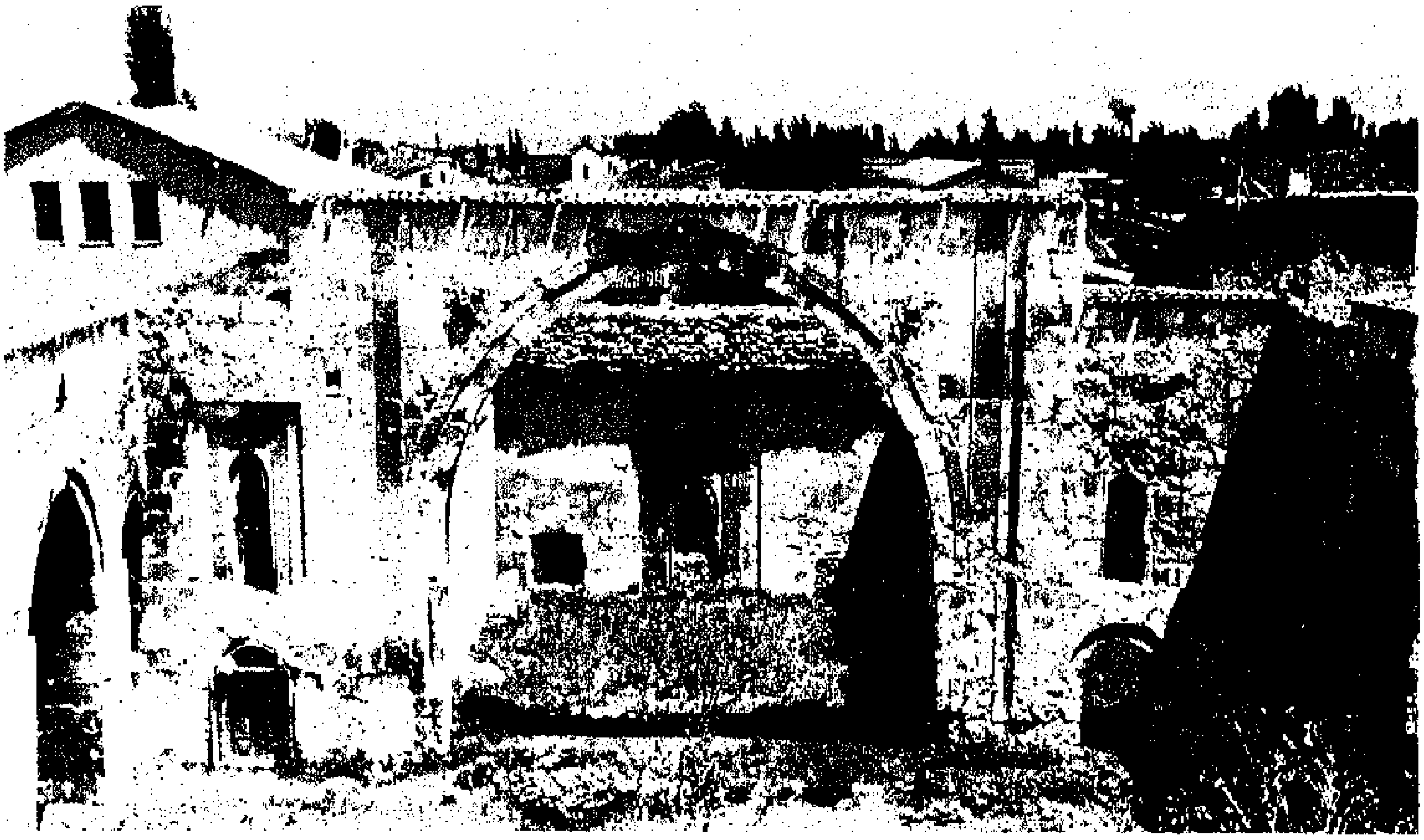
تخطيط ١ - ديار بكر، الجامع الكبير.

والجمال في الكتابات الكوفية المزهرة، والحليات البنائية التي تزين عقود البوائك (شكل ٢). اما واجهة صحن المسجد، فانها تذكرنا باساليب العمارة الاموية الاولى، ونشاهدها مكررة بالجانب الشرقي، على يد محمود بن ايل الدي، الذي استطاع ان يكوّن حكومة إينالية (بنوينال) مستقلة عام ٥٥٩هـ/١١٦٣م. ويصادفنا هنا اول مثل للعقد الناقص او المكسور، والذي سوف نشاهده فيما بعد في بورسه، كما نشاهد الجمع بين الكتابات الكوفية والتعبيرات الزخرفية القديمة بنجاح يدركه كل مشاهد. ولايفوتنا ان نشير الى ان النقوش الكتابية التي ترجع الى ايام ايل الدى (٥٥٠هـ/ ١١٥٦م)، تحمل اسم مهندس المسجد: «البنّاء هبة الله جرجاني». ولاول مرة نلاحظ هنا ممارسة بناء المئذنة المربعة.

على انه لم يكن لمسجد دياربكر الكبير، بصحنه ذي البوائك، ومجازه الرئيسي الذي لاينتهي بقبة، ومئذنته المربعة، اي تأثير يذكر على اسلوب العمارة التركية فيما بعد. ويكاد ينحصر التطور لمجموعة تلك المساجد الاناضولية، في ظاهرة اساسية هي بناء القبة أعلى جدار المحراب. اما المسجد الجامع في سيرت او سعرت (Siirt)، والذي يرجع الى وقت متأخر بعض الشئ – كما تدل على ذلك الكتابات الموجودة على قاعدة مئذنته – فقد خضع لبعض الاصلاحات عام ٥٢٣هـ/ ١١٢٩م. ويعطينا ذلك التاريخ الدليل على ارتباط هذا المسجد باسم مغيث الدين محمود، احد سلاجقة العراق في ذلك الحين (٥٢٣هـ)، وهذا يؤكد قيام علاقات مع السلاجقة العظام. ويظهر في التخطيط القديم لهذا المسجد، اربعة عقود ركنية في زوايا تلاق اربع دعامات من الطوب قامت لتحمل القبة. وتحصر دعامتان من تلك الدعامات فيما بينها حنية القبلة (المحراب). ثم حدث في وقت لاحق توسيع في هذا المسجد من ناحيتيه الشرقية والغربية، باضافة قبة ومحراب الى اليمين، وقبة ومحراب الى اليسار، وايوان عمودي على حائط القبلة مغطى بقبو (تخطيط ٢). وحنيات

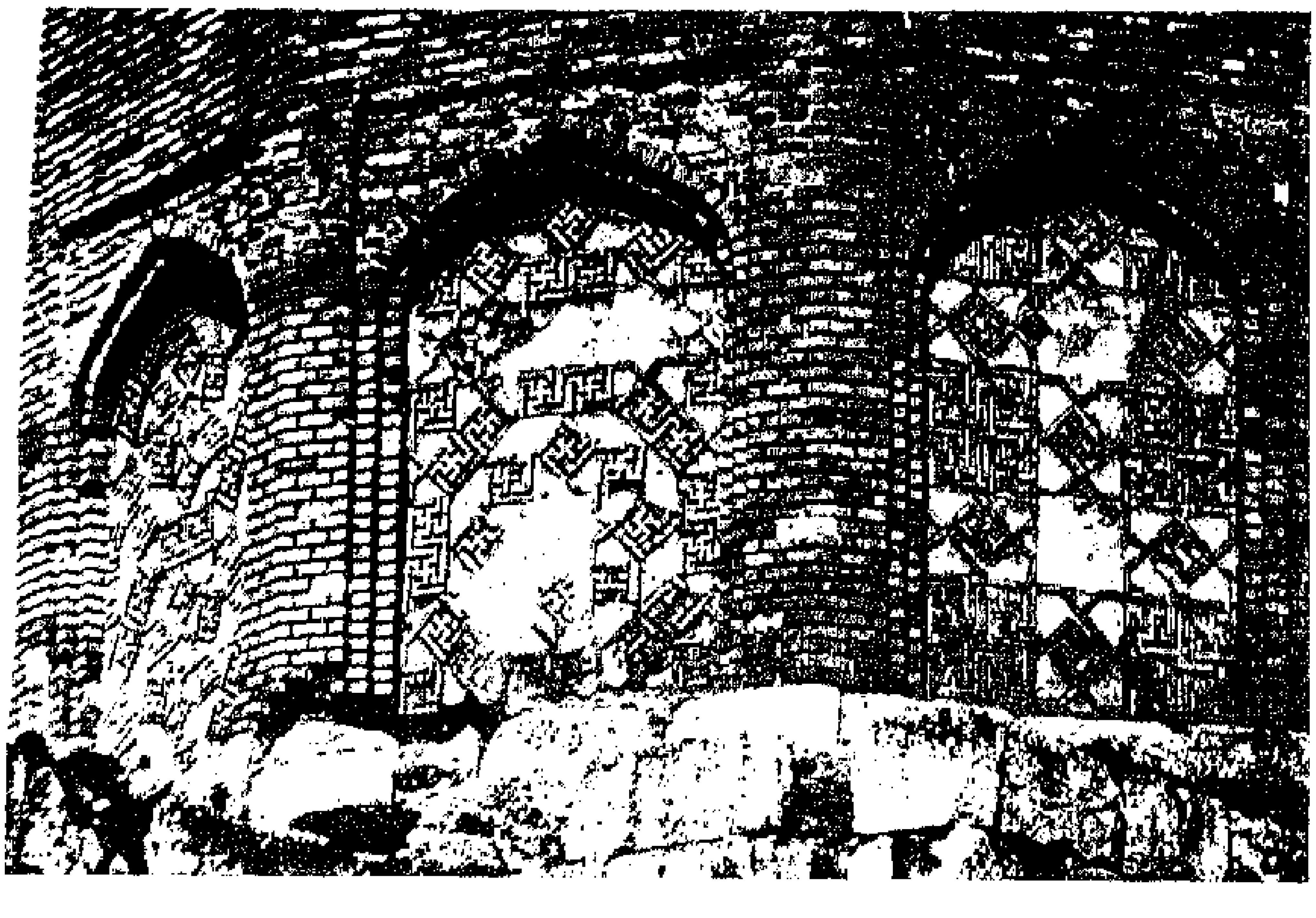


تخطيط ٢ – سيرت، الجامع الكبير.

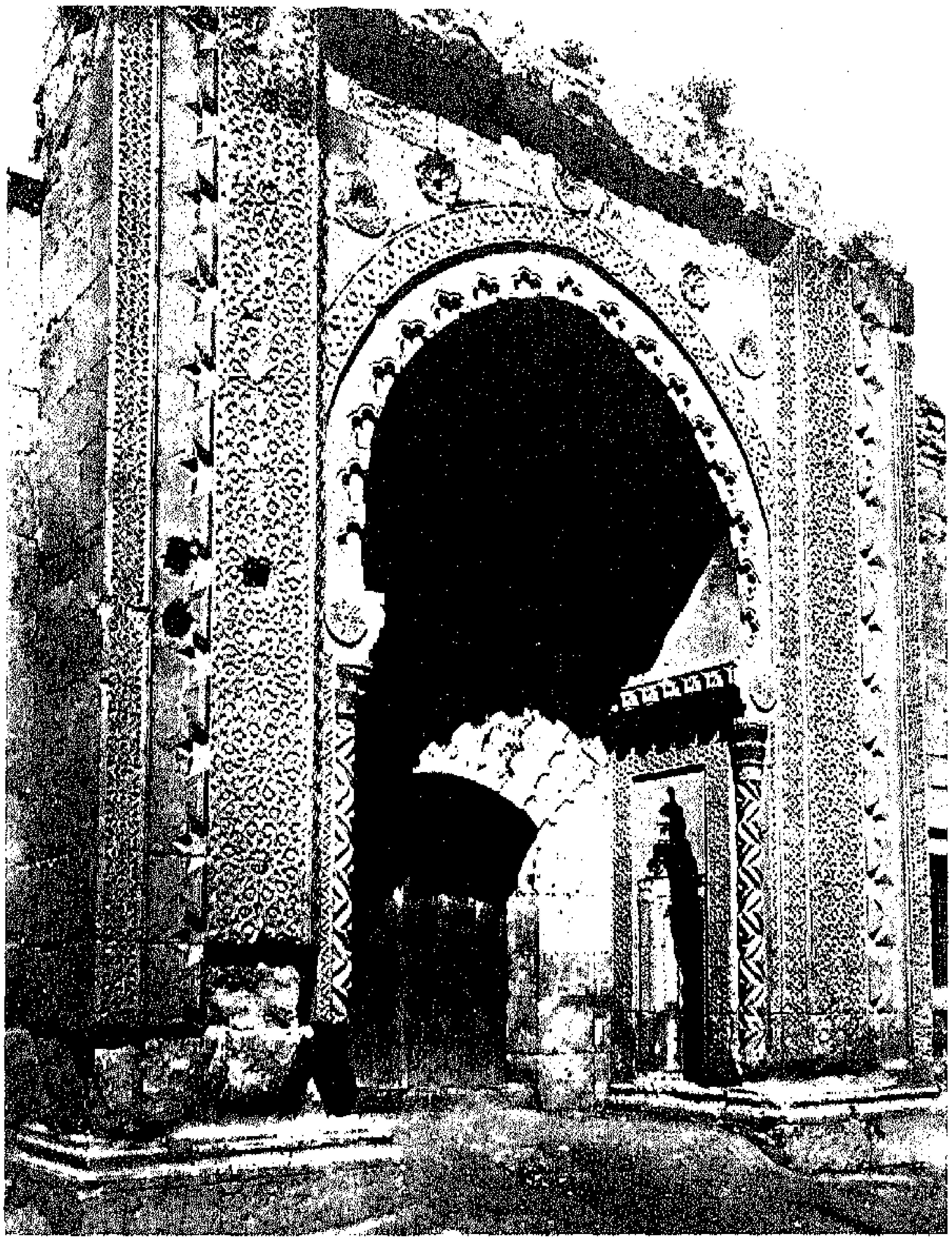


شكل ٤٥ – سيواس، مستشفى كيكاوس، منظر عام للايوان الكبير من الفناء.

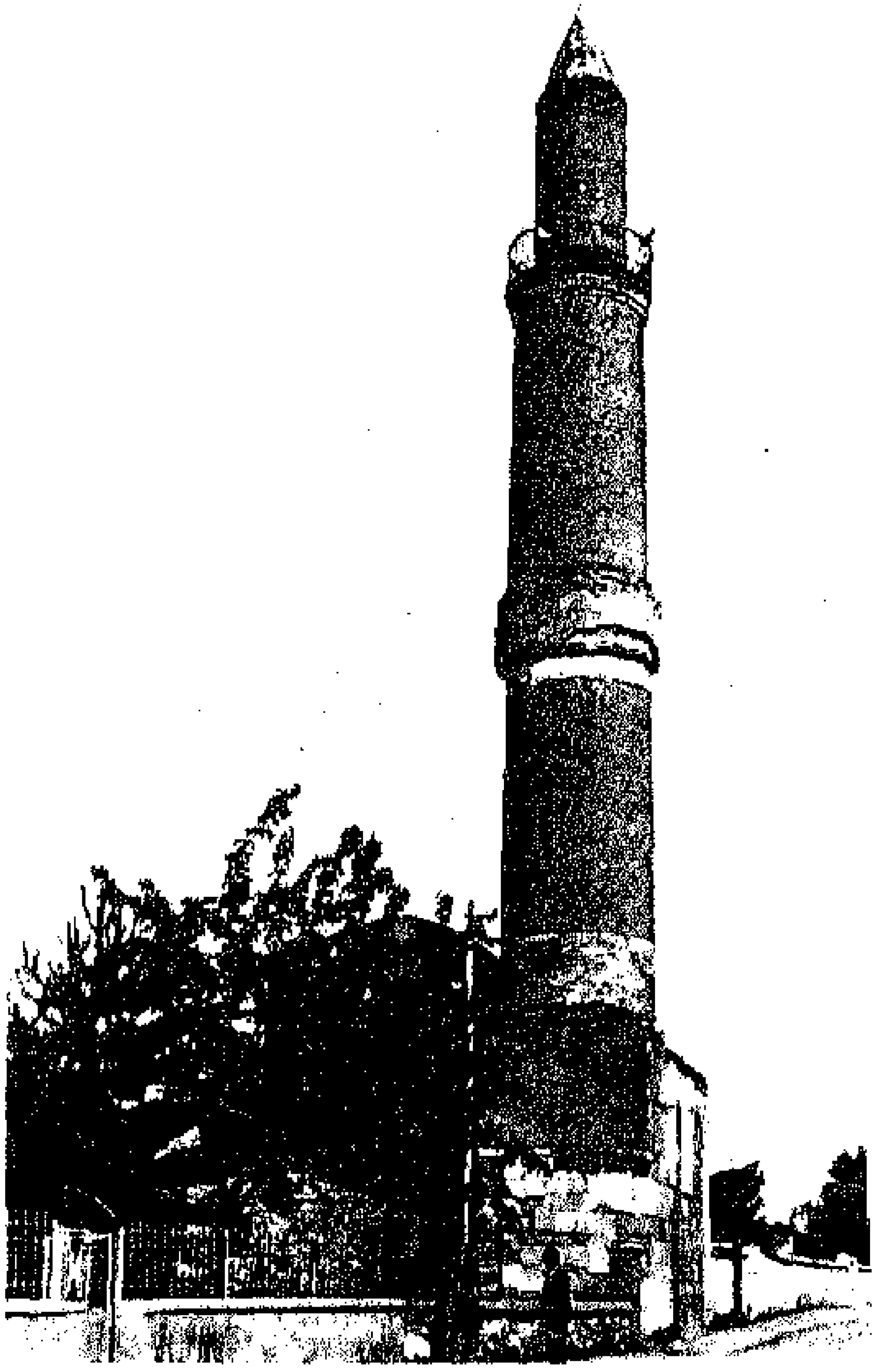
شكل ٤٦ – سيواس، مستشفى كيكاوس، منظر من فوق المدخل.



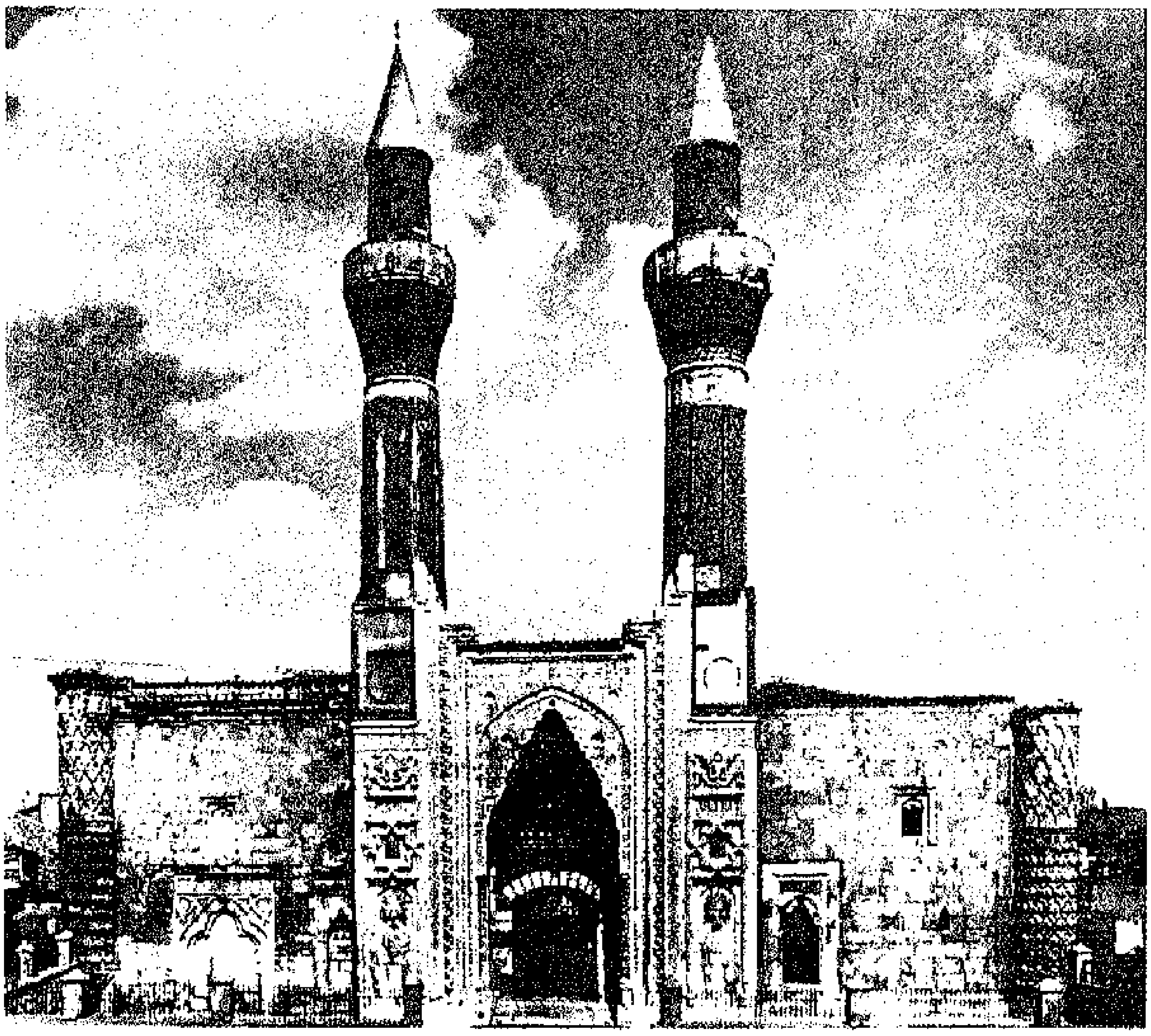
شكل ٤٧ – سيواس، مستشفى كيكاوس، تفاصيل من جوانب المقبرة.



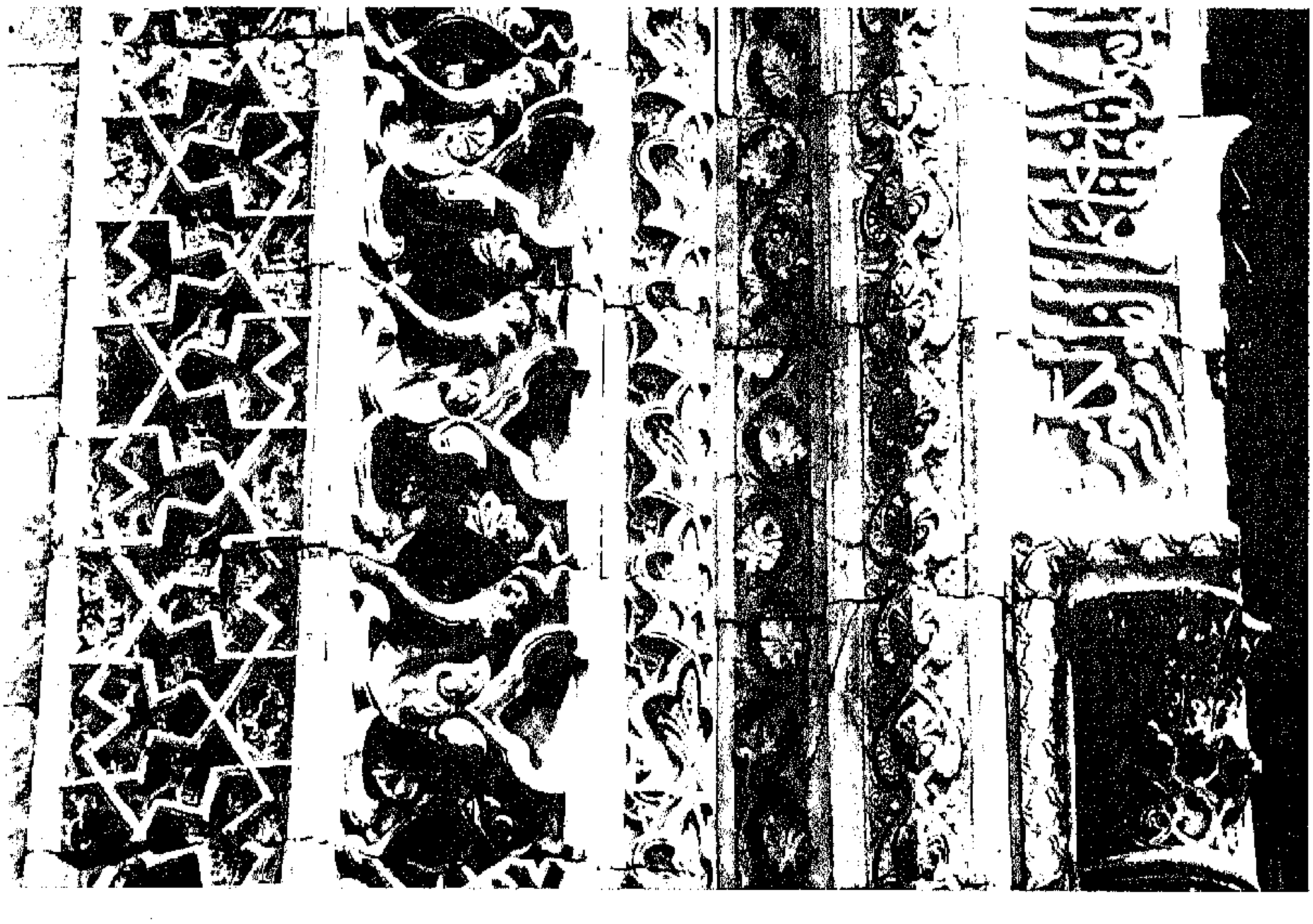
شكل ٤٨ – قونية، صرجالي مدرسة، المدخل، (مصورة قبل ١٩٠٠).



شكل ٤٩ – اقشهر، طاش مدرسة، المئذنة.

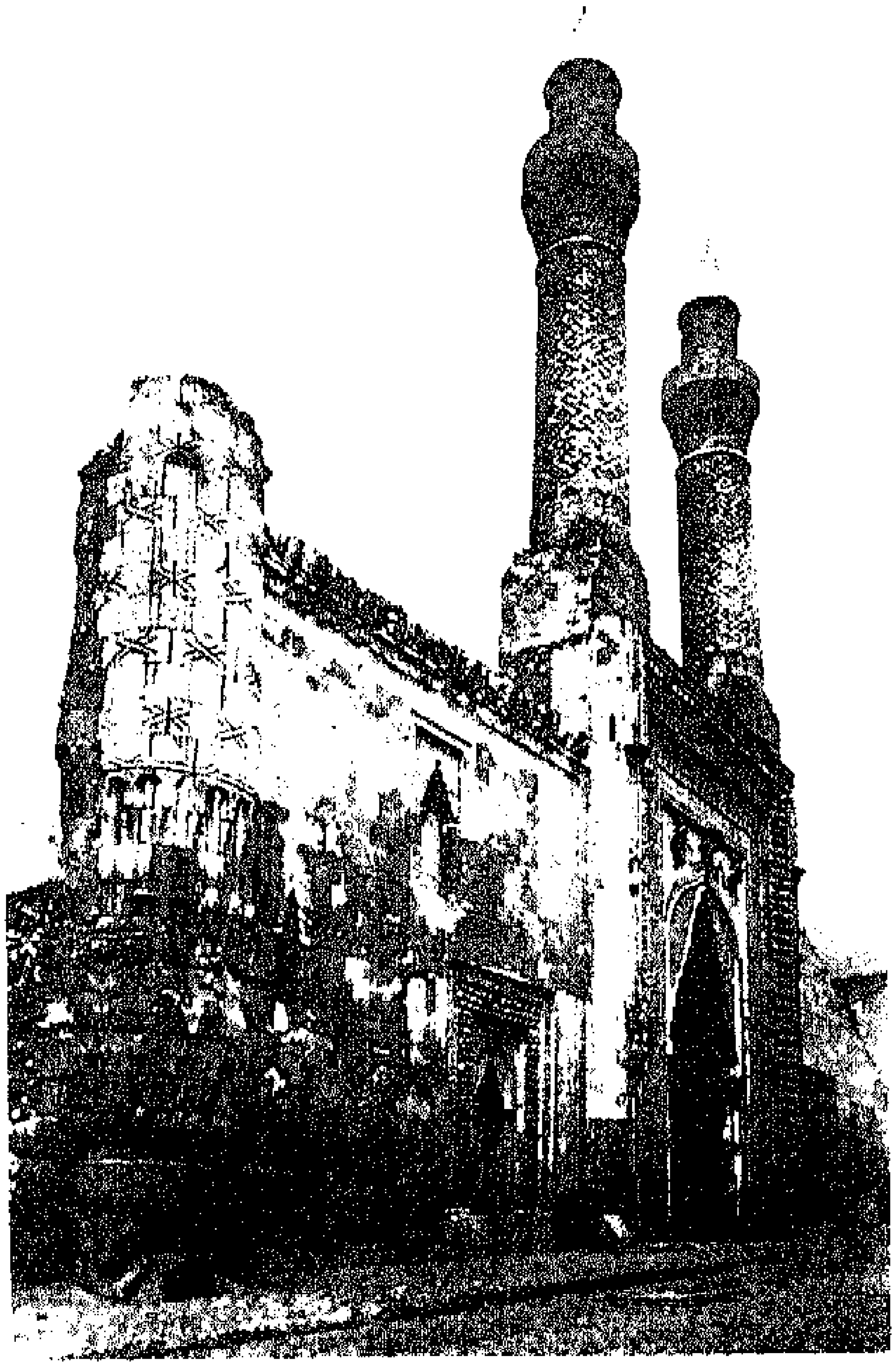


شكل ٥٠ – سيواس، كوك مدرسة، الواجهة.

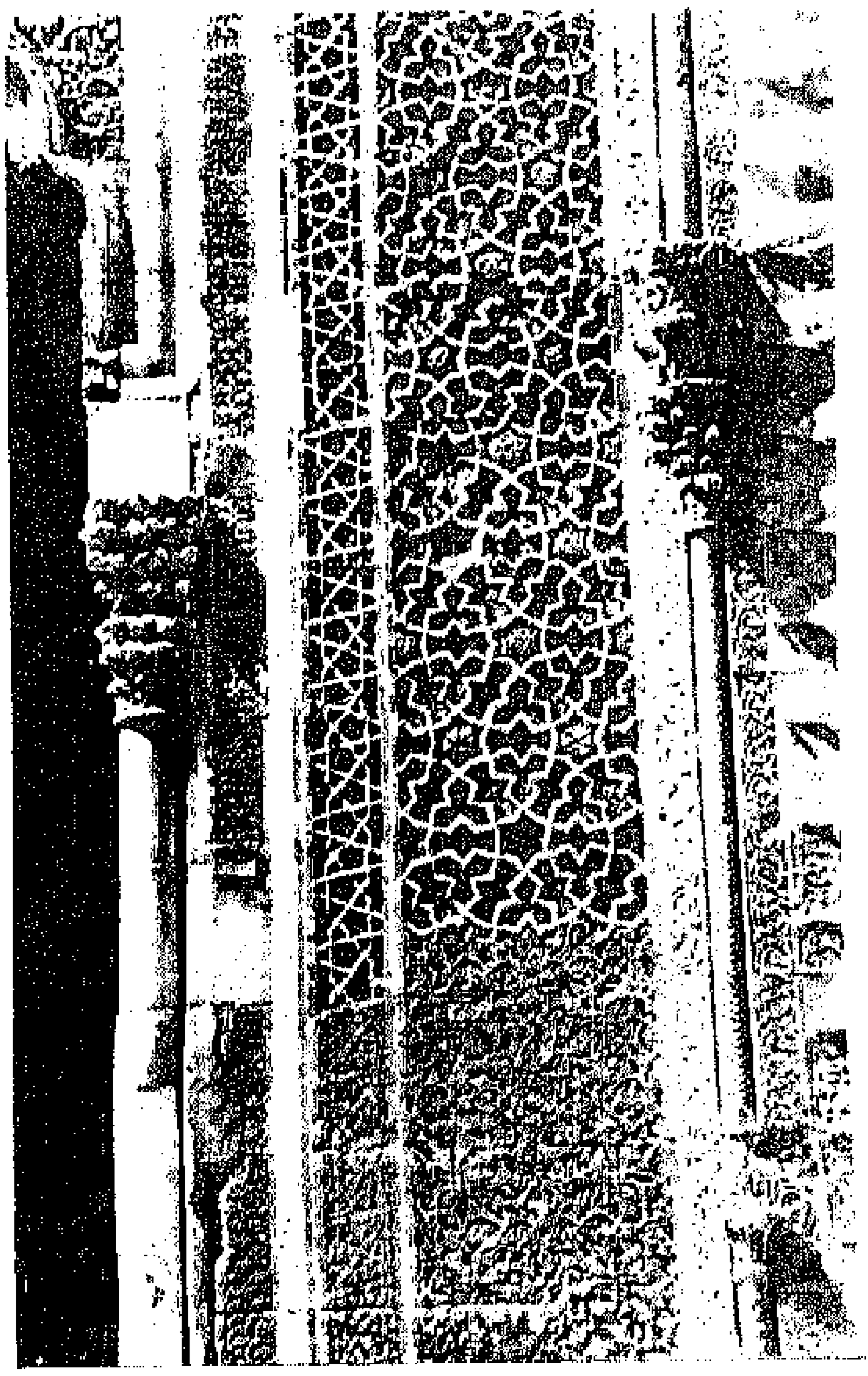


شكل ٥١ – سيواس، كوك مدرسة، تفاصيل من الجانب الايسر للمدخل.

شكل ٥٢ – سيواس، كوك مدرسة، تفاصيل للحفر البارز، من الركن الايسر للمدخل.

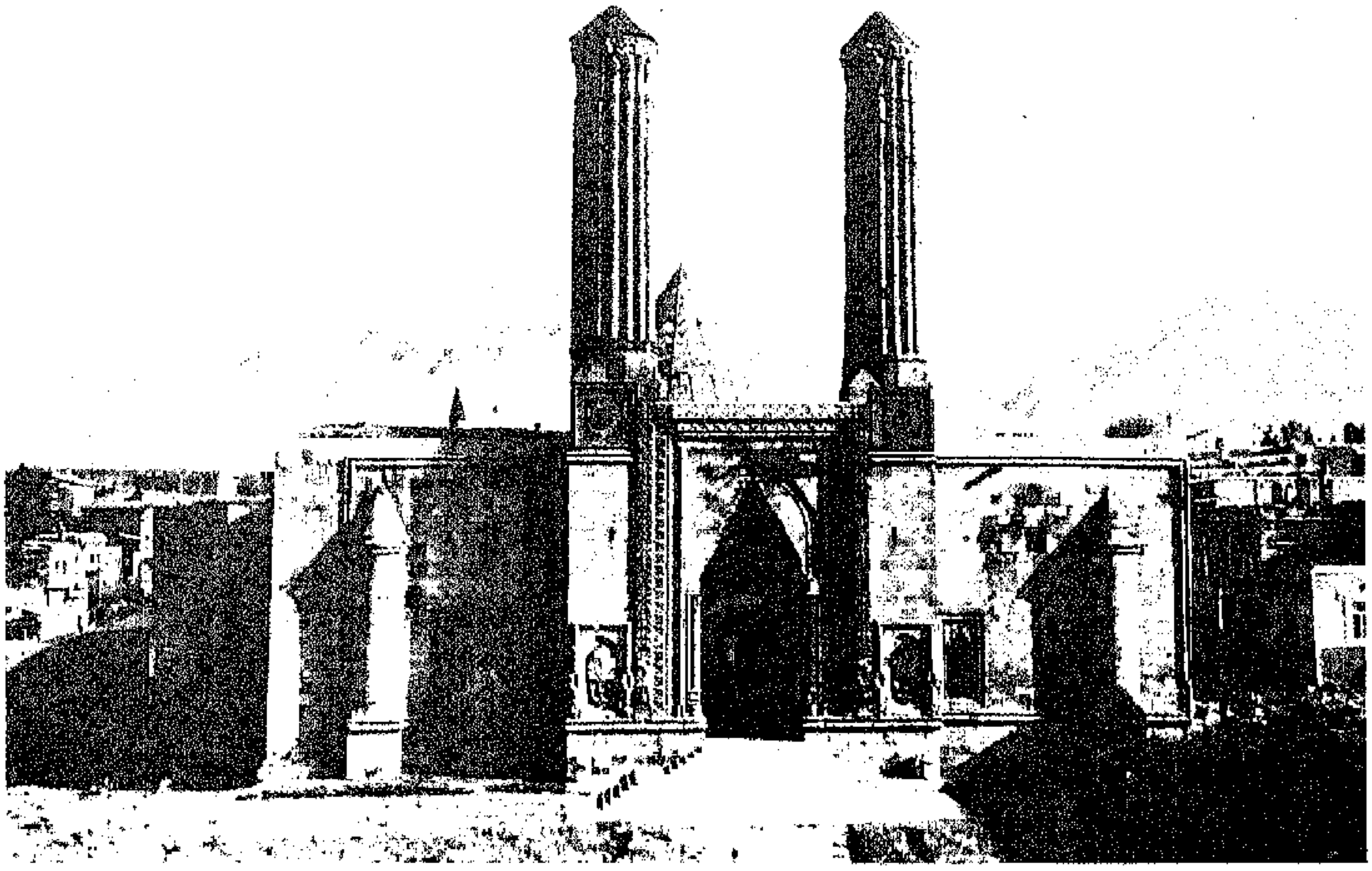


شكل ٥٤ – سيواس، مدرسة جفته منارة، تفاصيل من المدخل.

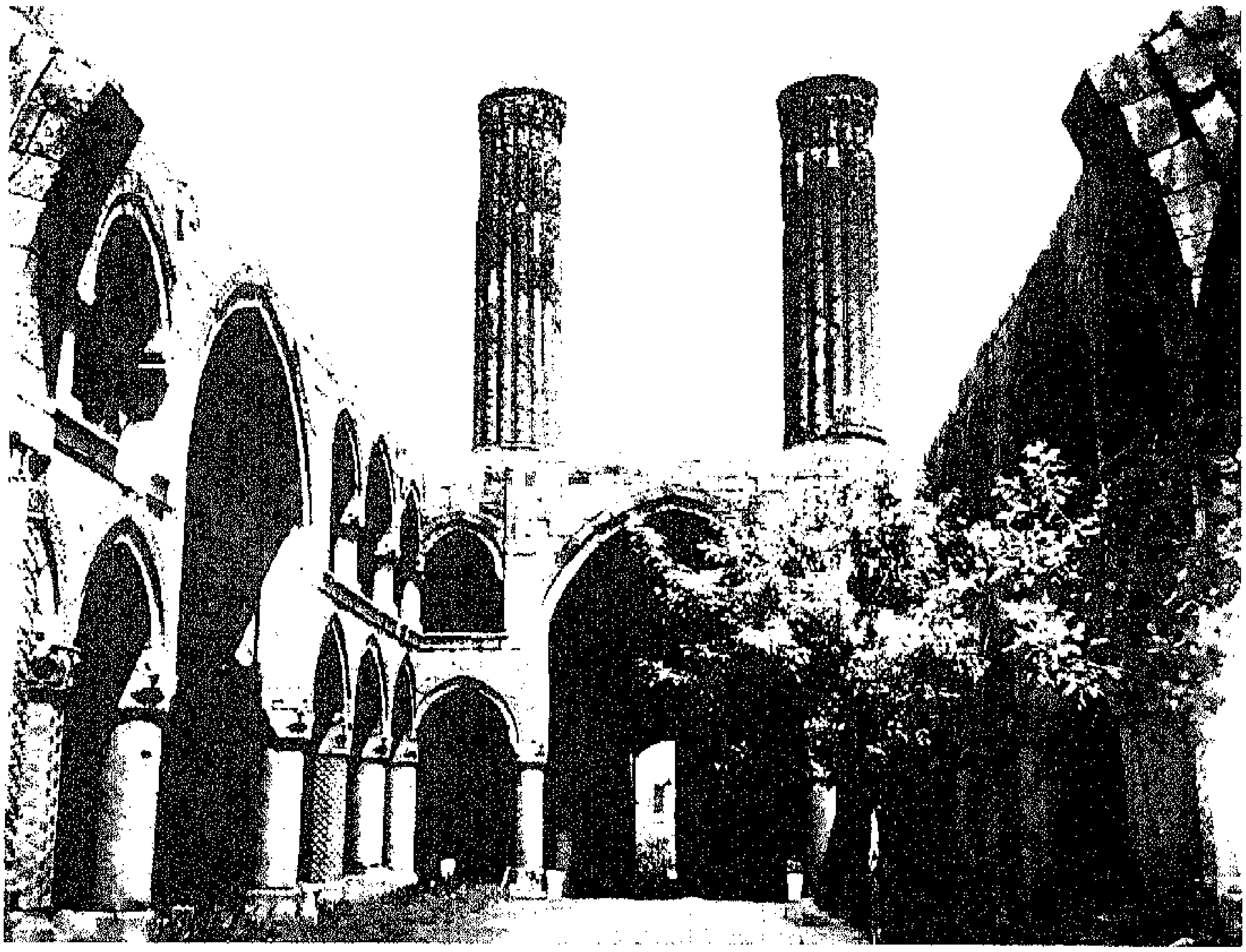


شكل ٥٣ – سيواس، مدرسة جفته منارة، المدخل.

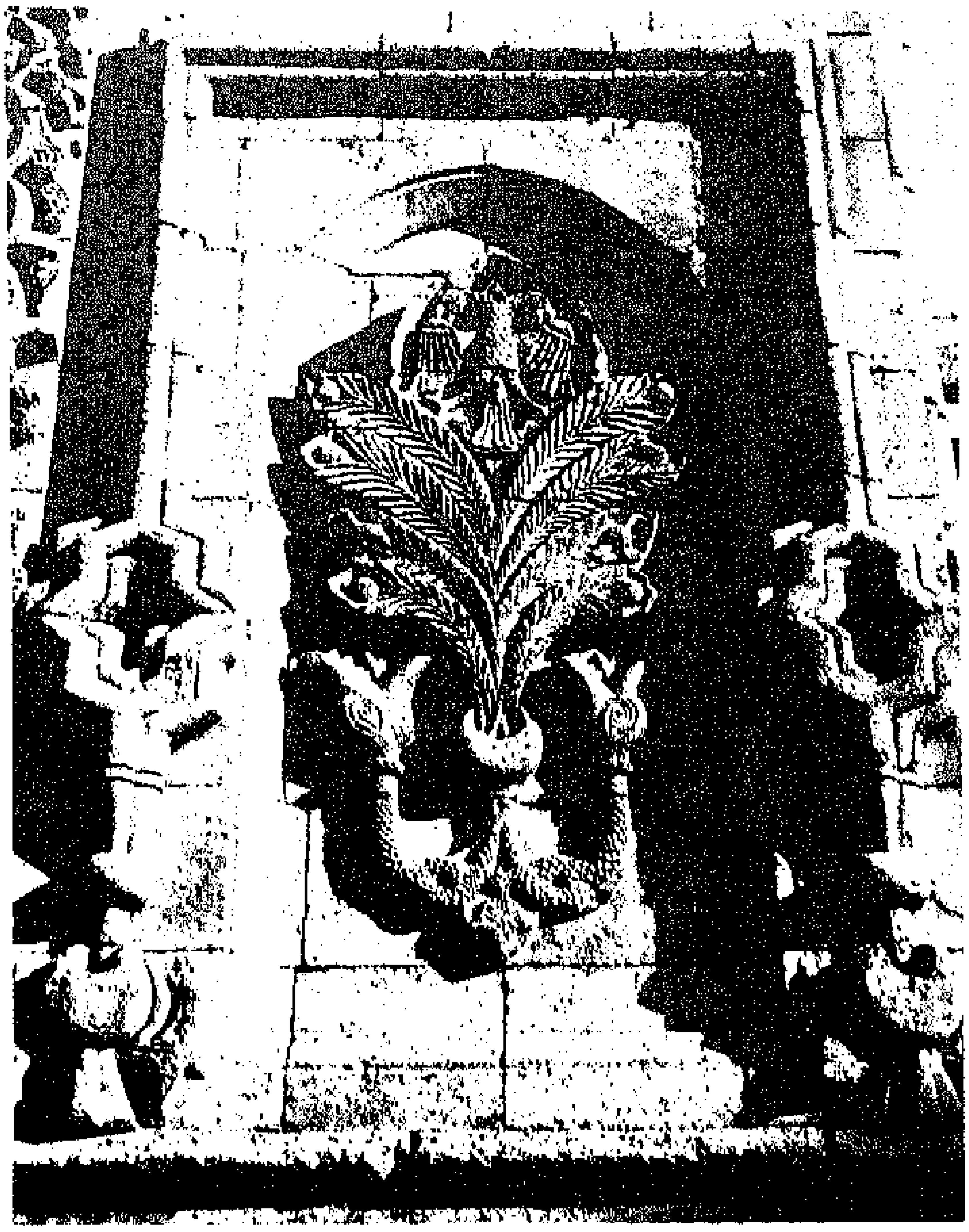
شكل ٥٥ – سيواس، مدرسة مظفر بورجيردي، المدخل.

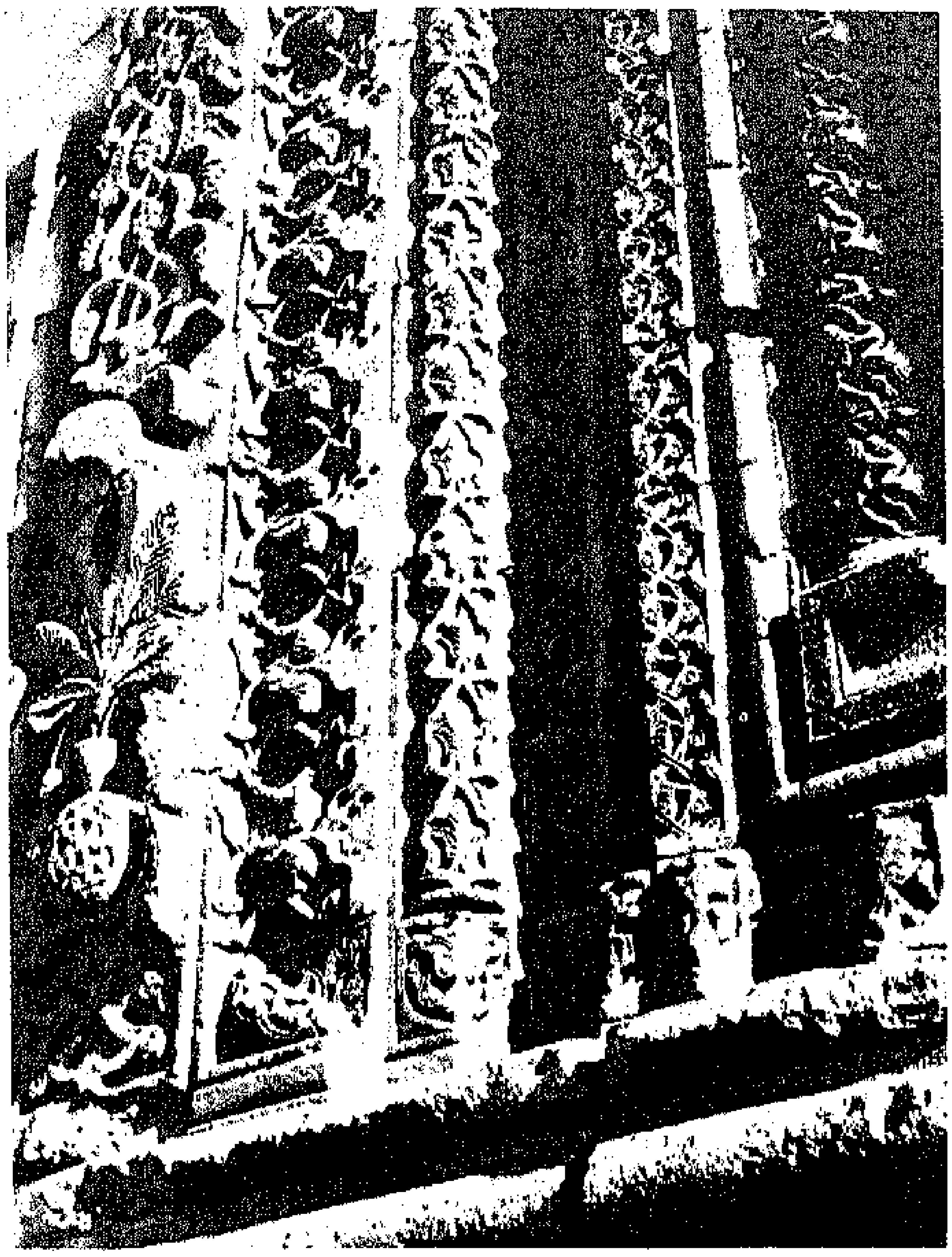


شكل ٥٦ – ارضروم، مدرسة جفته منارة، الواجهة.



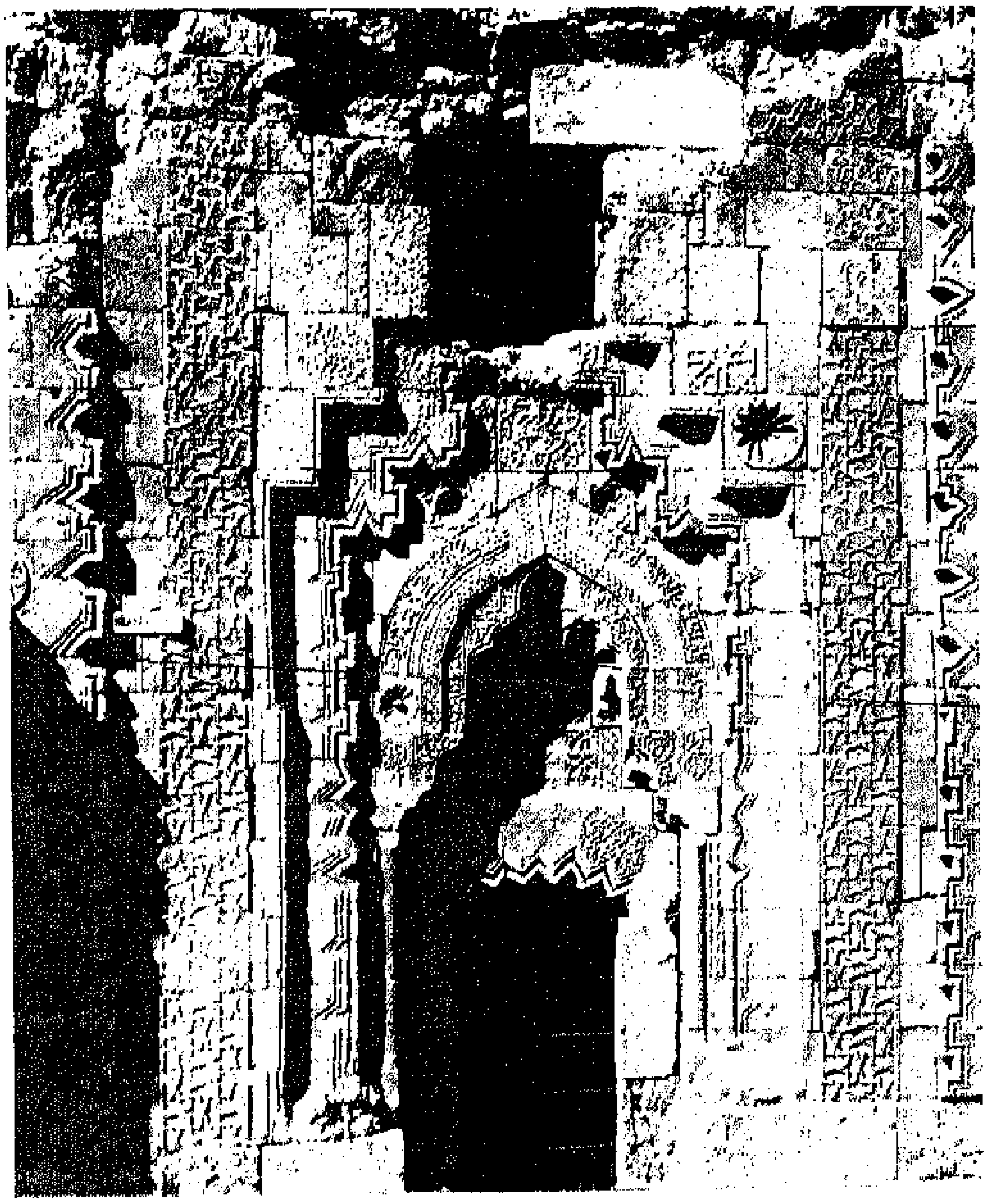
شكل ٥٧ – ارضروم، مدرسة جفته منارة، الايوانات والاروقة ذات الطابقين كما ترى من الفناء.



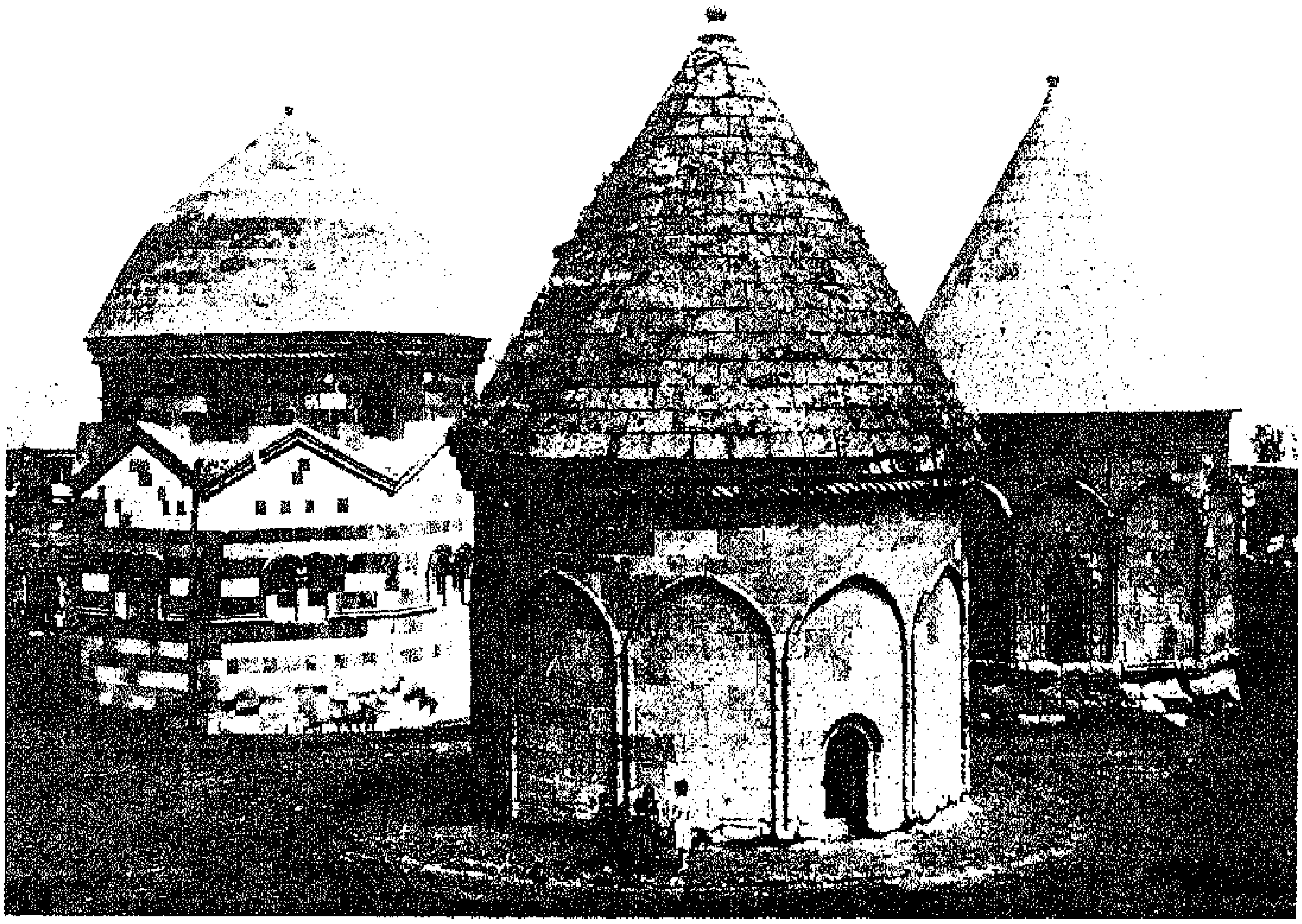


شكل ٥٨ – ارضروم، مدرسة جفته منارة، حفر على المدخل لسعفية، باعلاها نسر ذو رأسين وباسفلها تنين.

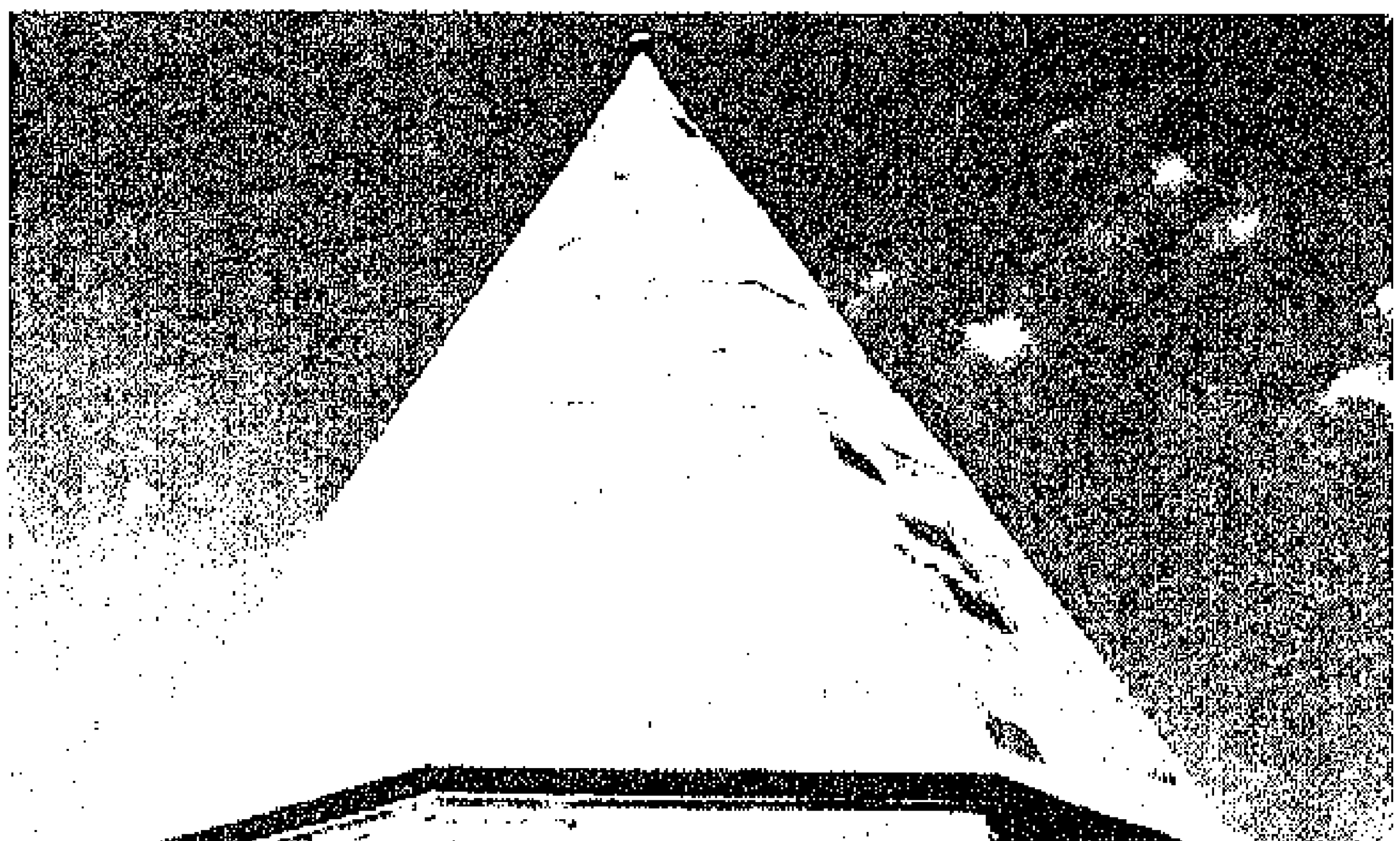
شكل ٥٩ – ارضروم، مدرسة جفته منارة، تفاصيل من المدخل.



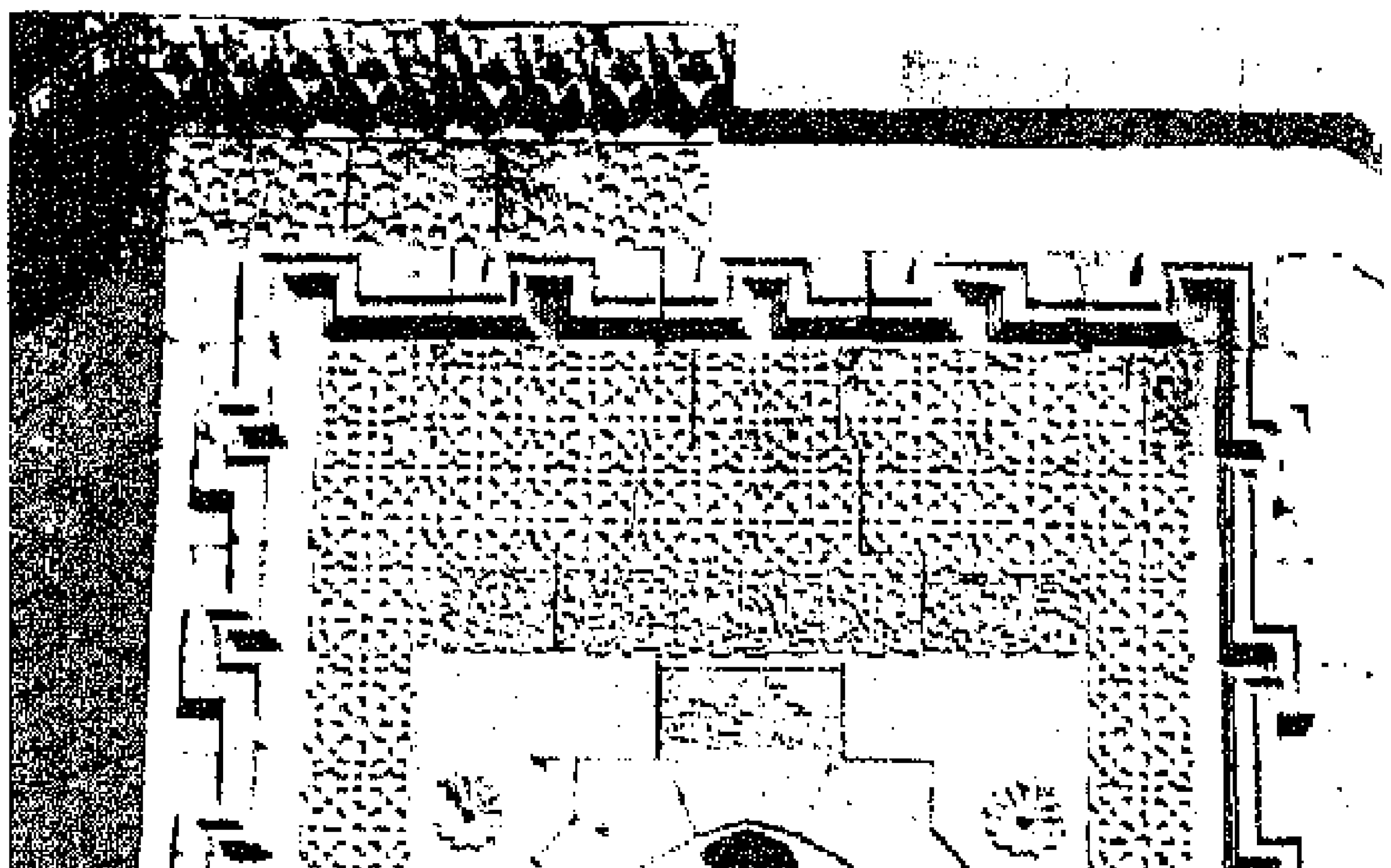
شكل ٦٠ – اماسية، مقبرة «خليفة غازي»، تفاصيل من المدخل.



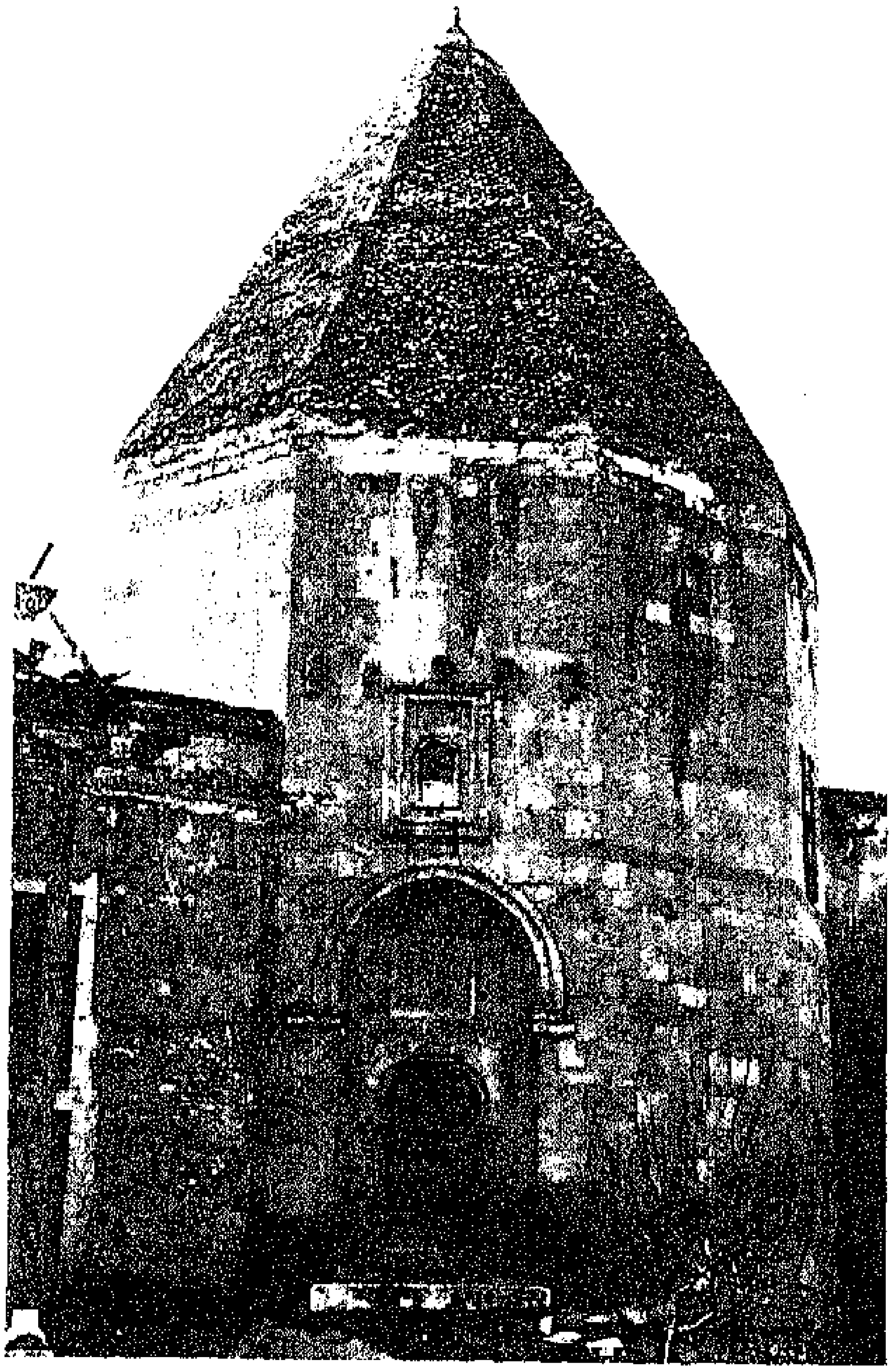
شكل ٦٣ - ارضروم، المقابر الثلاث، (ومقبرة من يسمى «الامير سلتوق» الى اليسار).



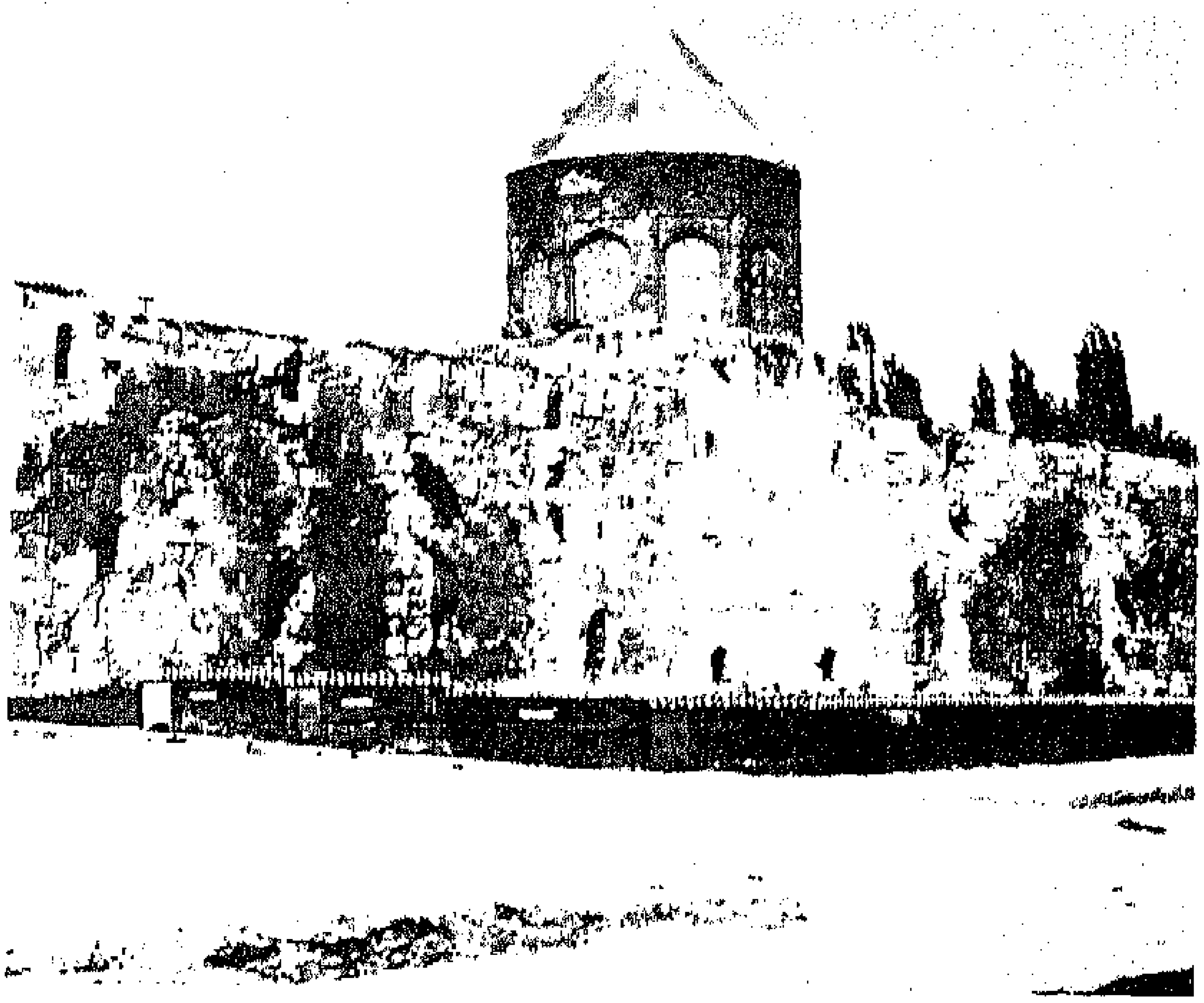
شكل ٦١ - ديوريكي، مقبرة «ست ملك».



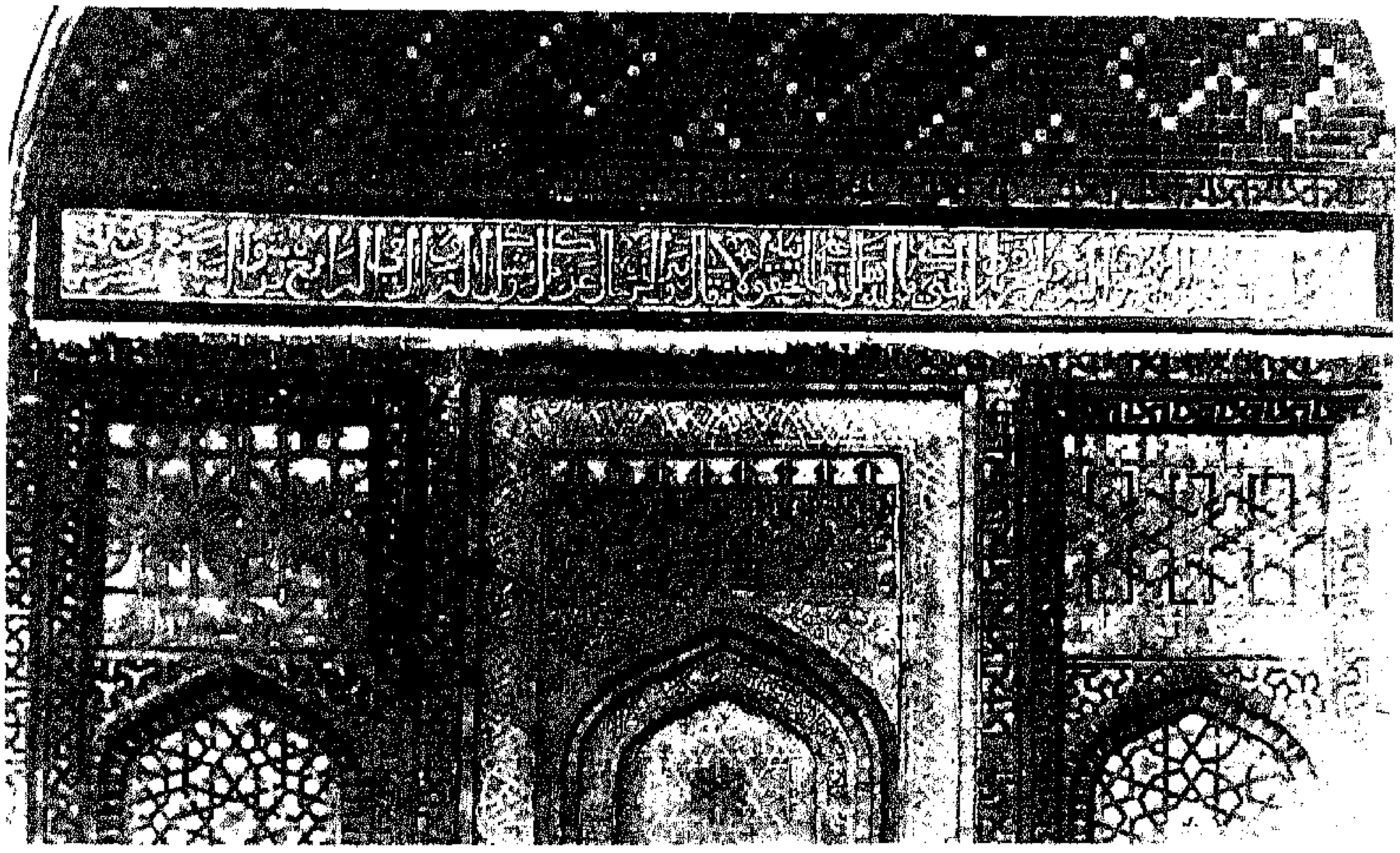
شكل ٦٢ - ديوريكي، مقبرة، «ست ملك»، تفاصيل بوابة المدخل.



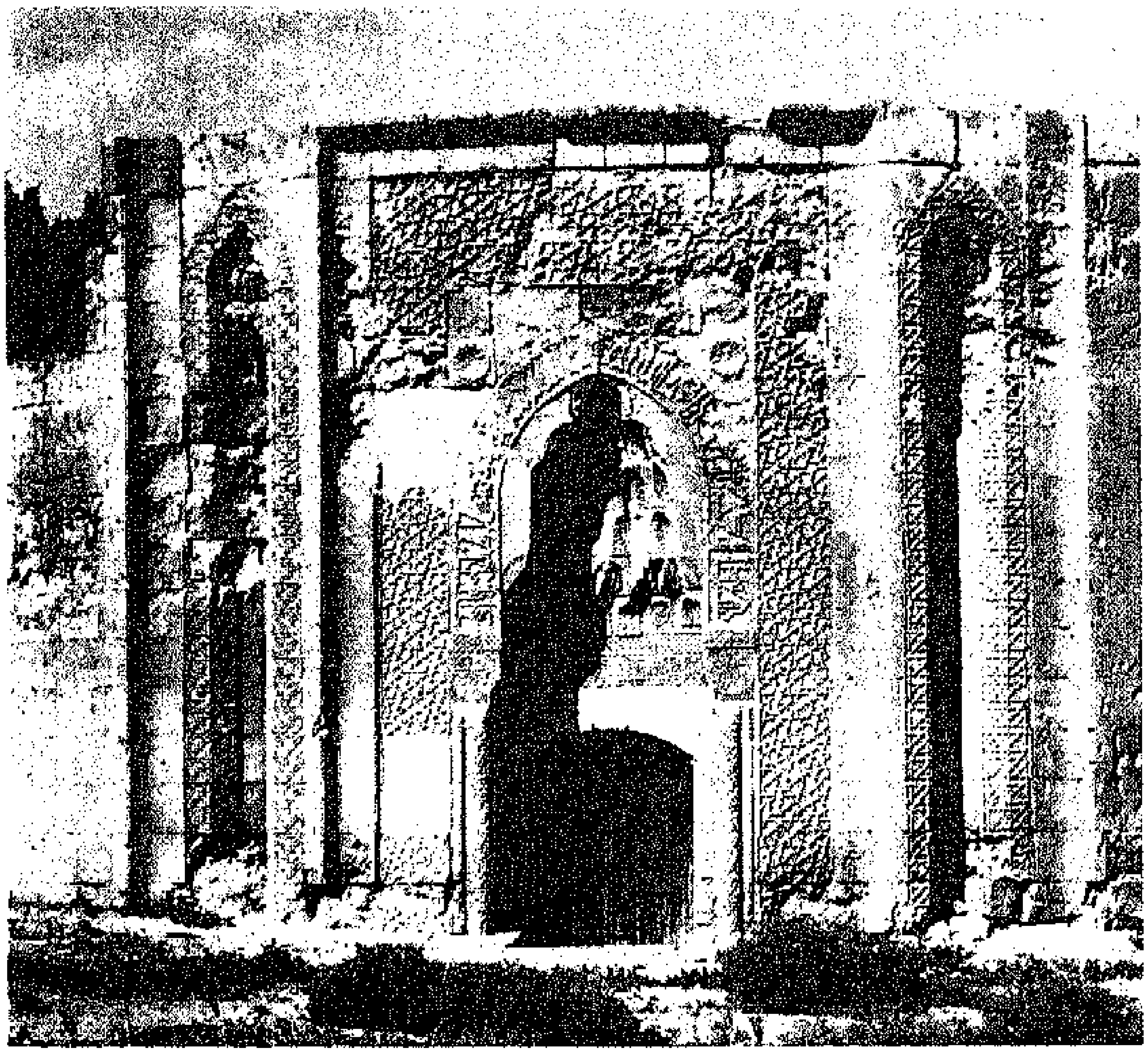
شكل ٦٤ – قونية، ضريح قليج ارسلان.



شكل ٦٥ – سيواس، ضريح السلطان كيكاوس، منظر من الخلف.

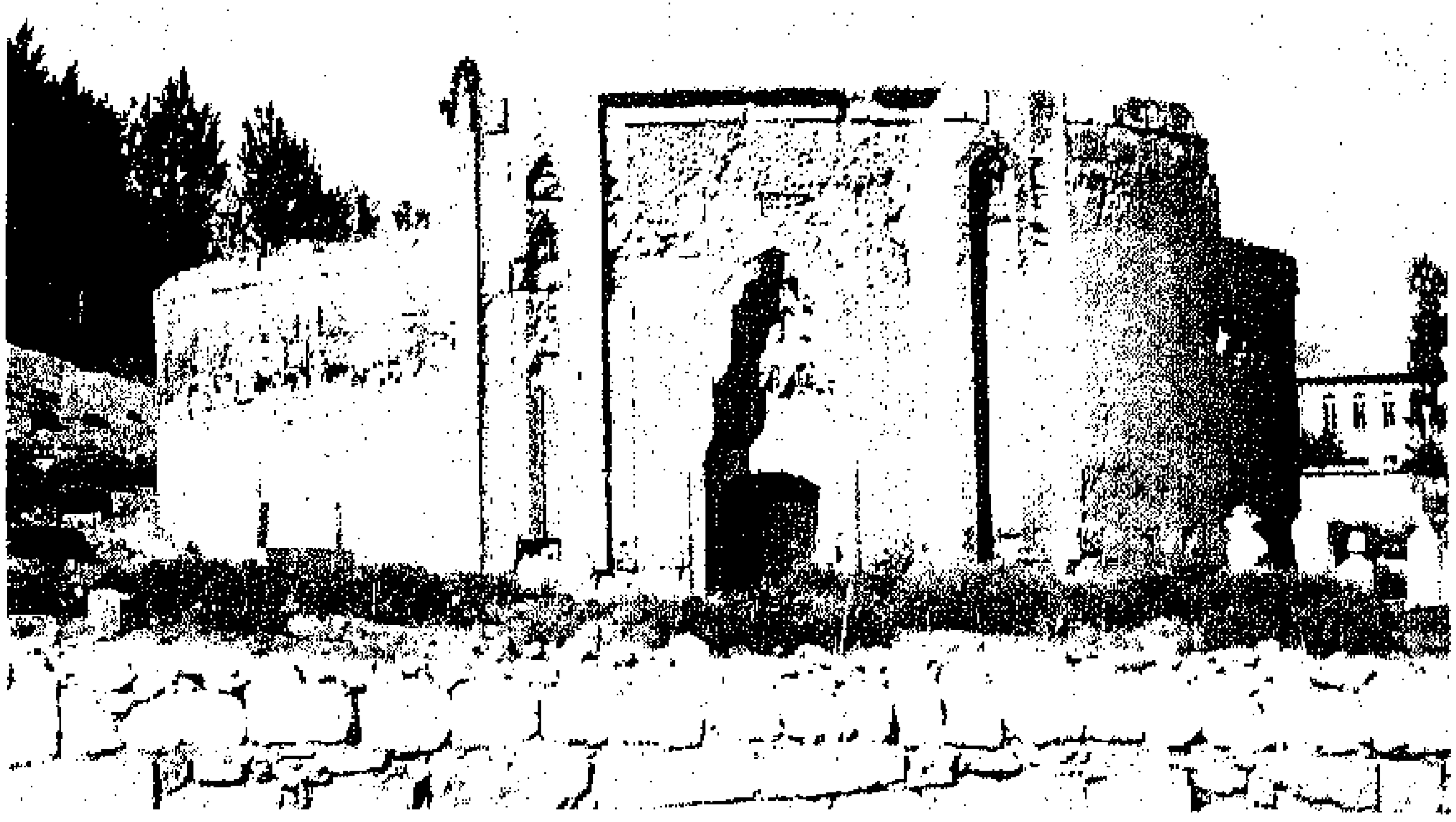


شكل ٦٦ – سيواس، ضريح السلطان كيكاوس، تفاصيل من الفسيفساء الخزفية فوق حائط المدخل.

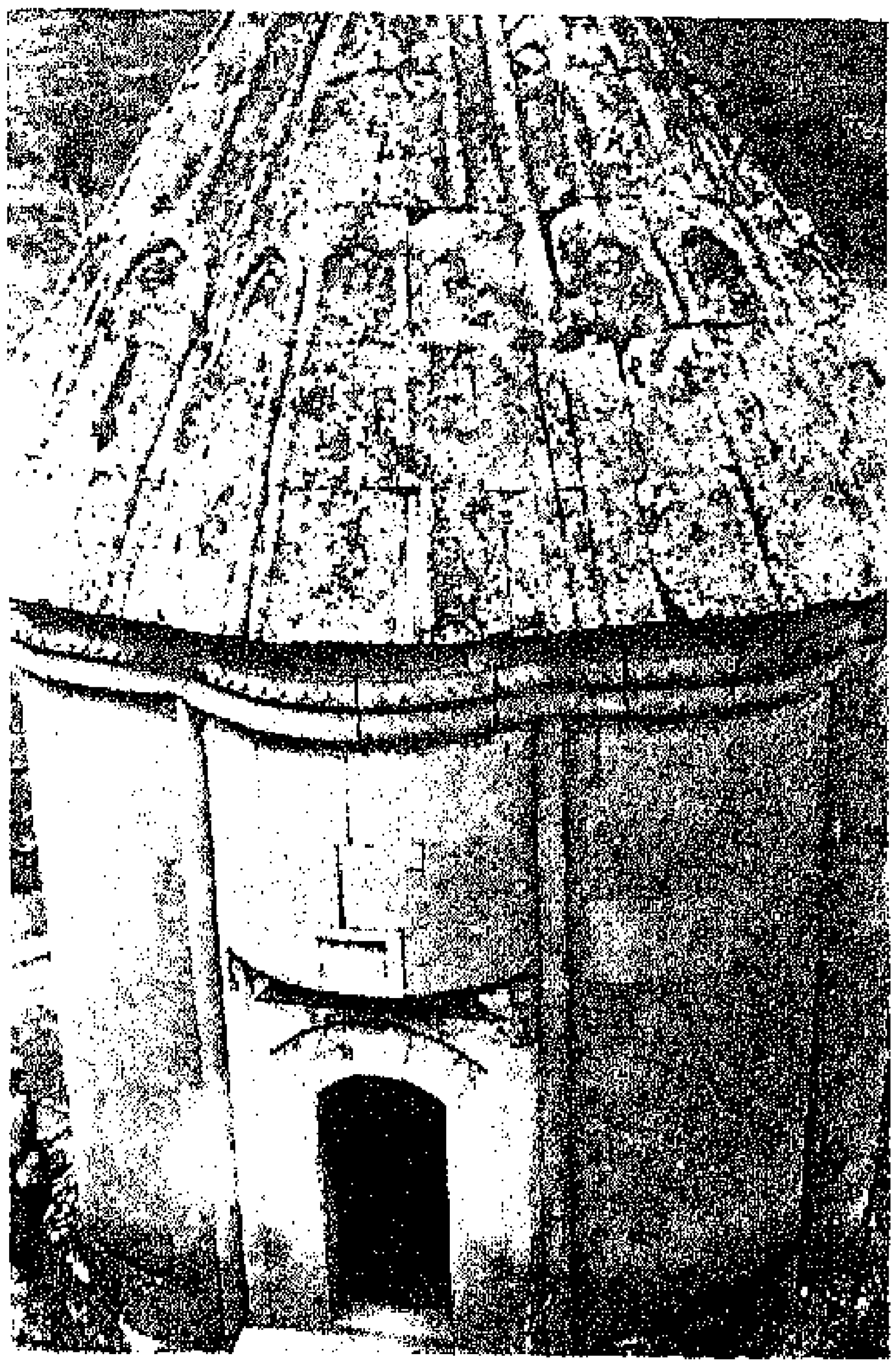


شكل ٦٩ - ترجان، مقبرة ماما خاتون، الباب الخارجي.

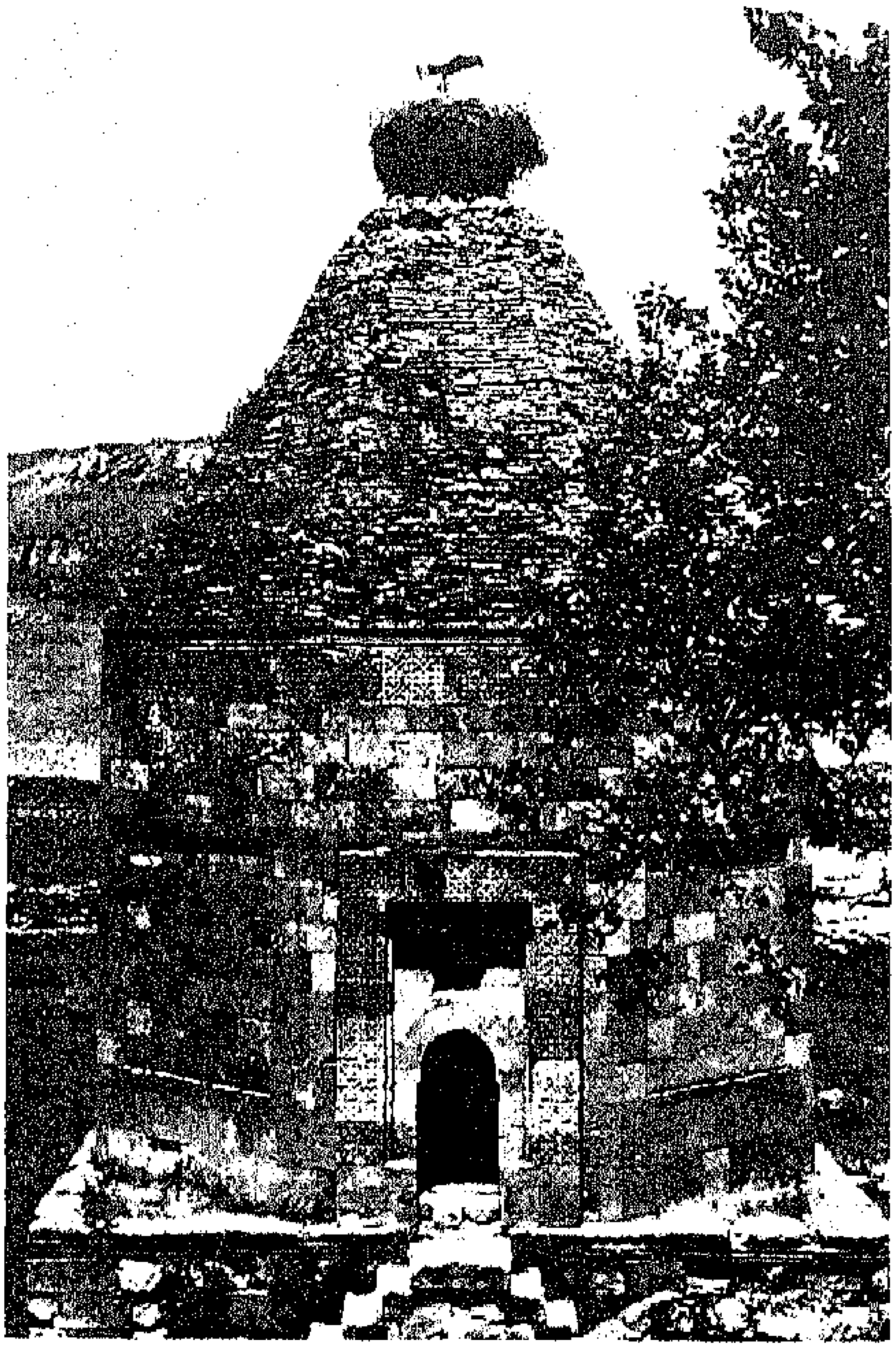
شكل ٦٧ - ترجان، مقبرة ماما خاتون، منظر من فوق ربوة قريبة



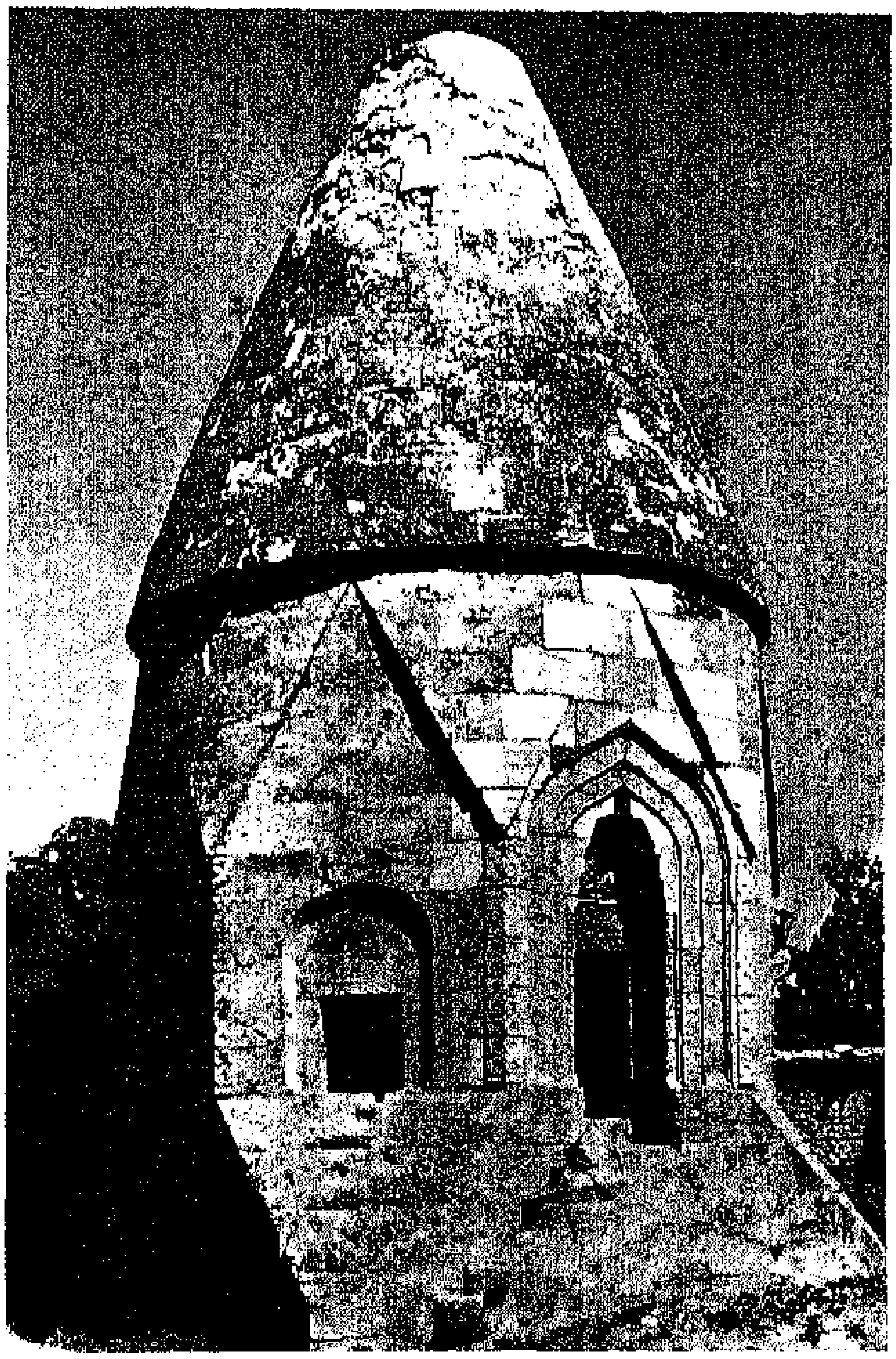
شكل ٦٨ - ترجان، مقبرة ماما خاتون، السور المحيط بها.



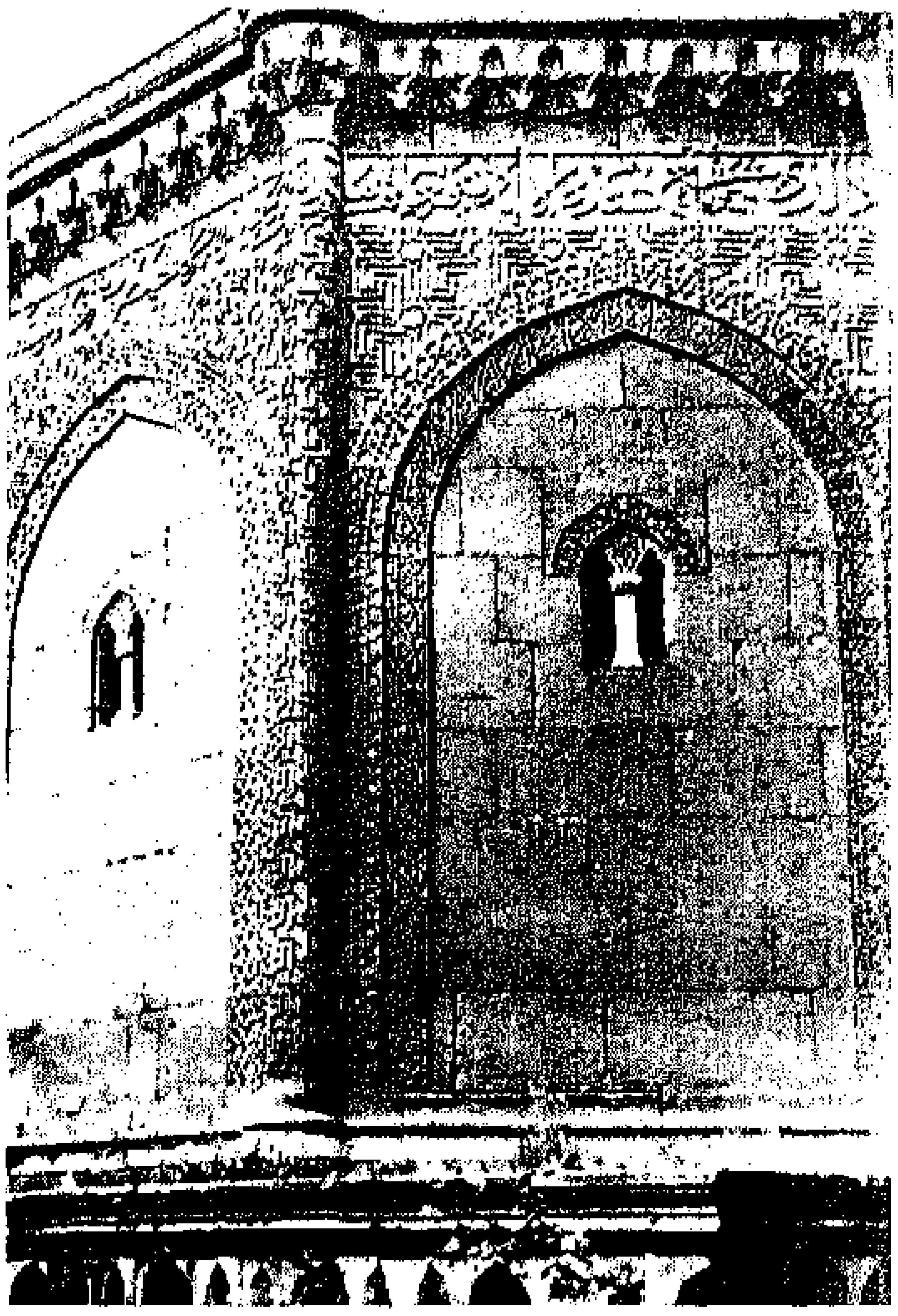
شكل ٧٠ – ترجان، مقبرة ماما خاتون، القبة ذات الفصوص.



شكل ٧١ – افيون، سنجانلي – بويالي كوي، ضريح

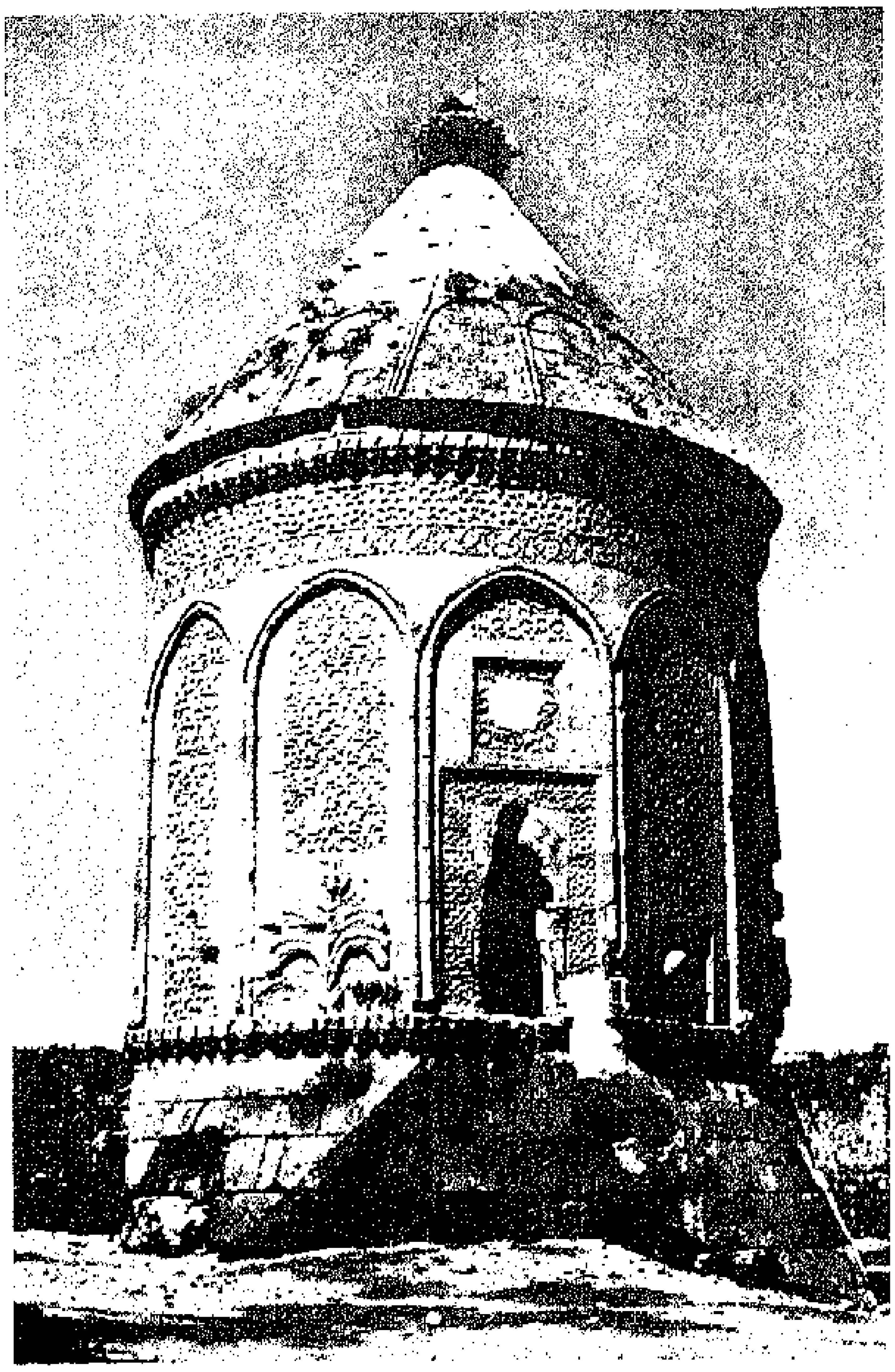


شكل ٧٣ – قيرشهر، مقبرة ملك غازي.

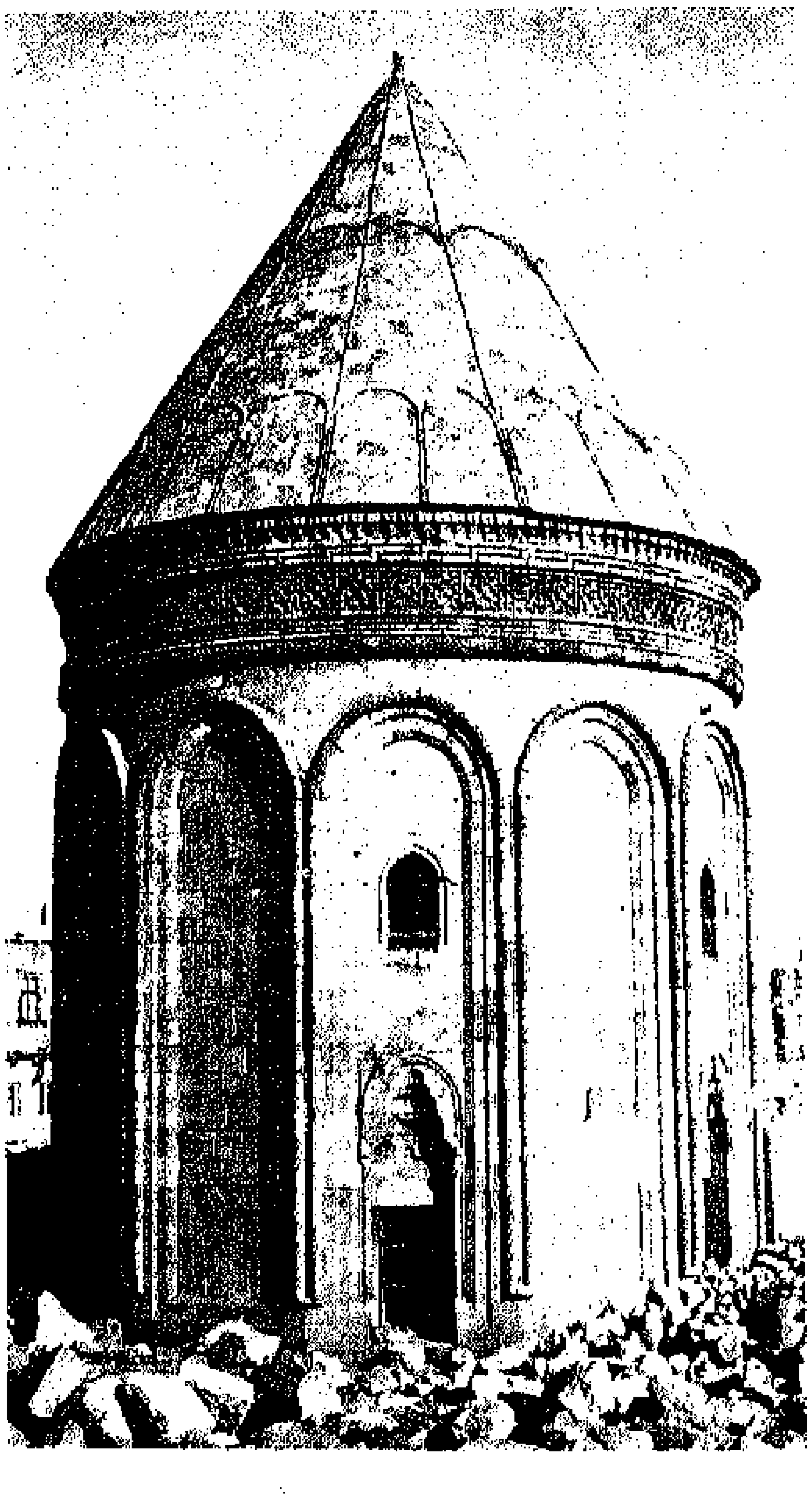


شكل ٧٢ – قيصرية، ضريح خواند خاتون، تفاصيل.

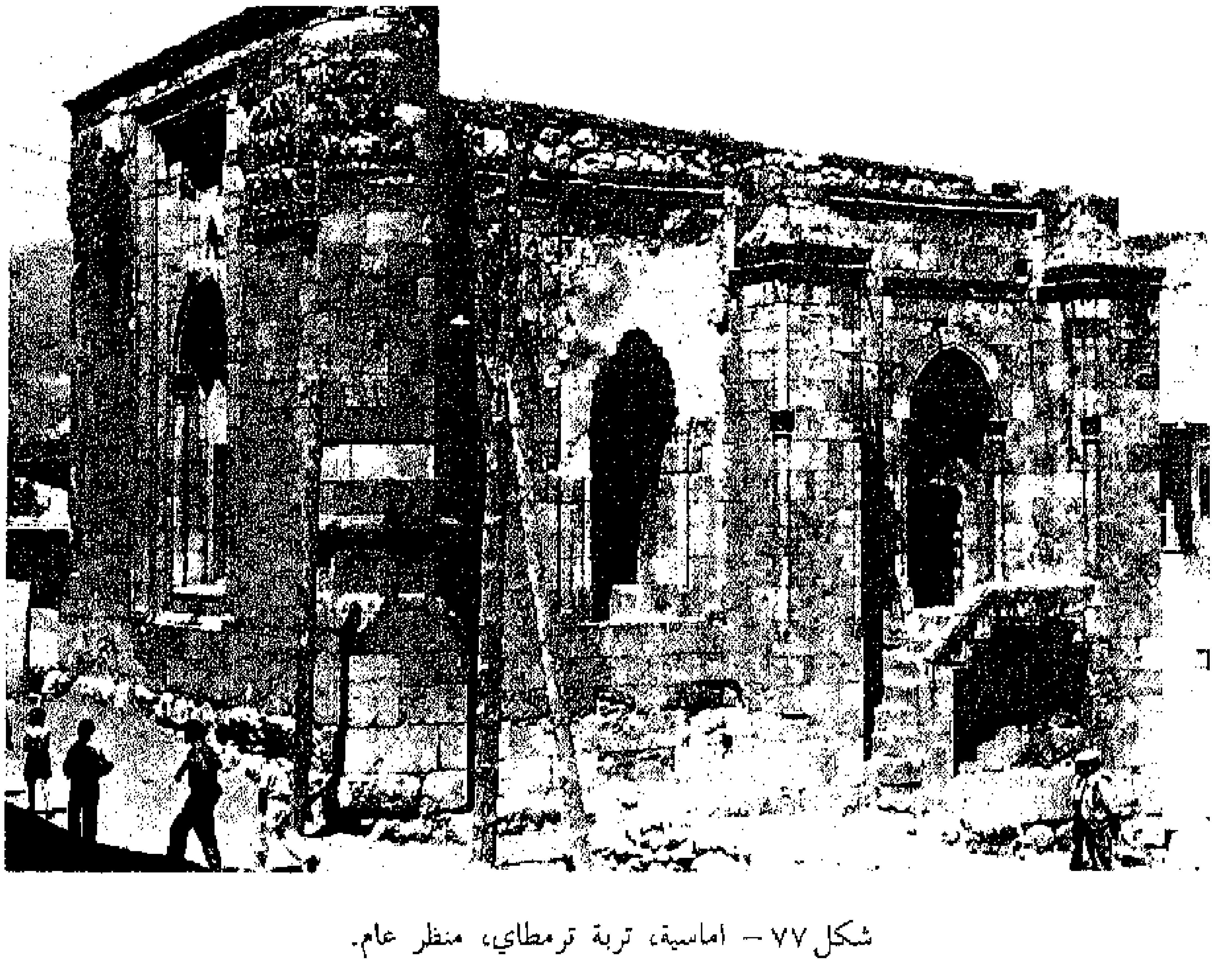
شكل ٧٤ – اماسية، مقبرة ملحقة بمسجد كوك مدرسة.



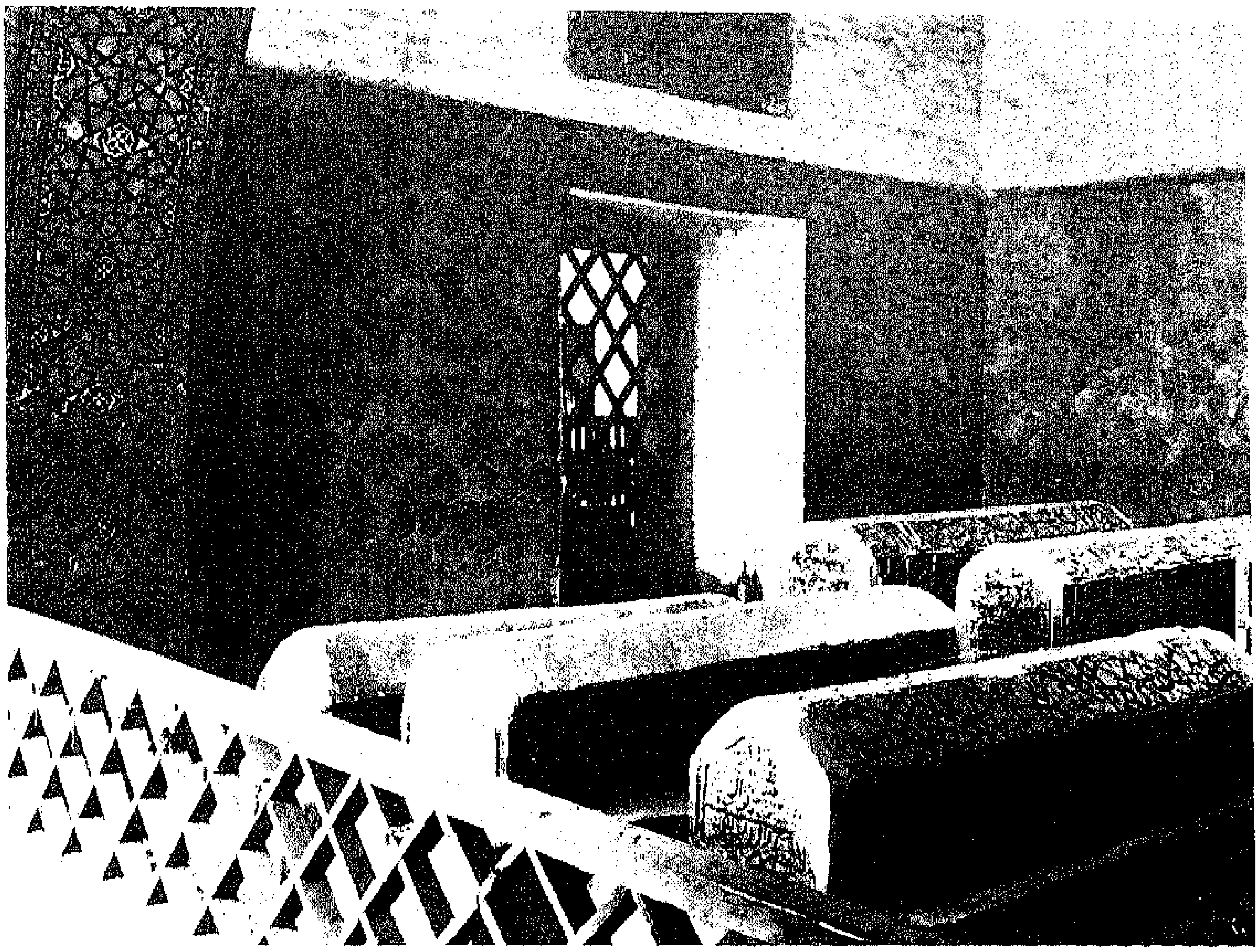
شكل ٧٥ – قيصرية، مقبرة دونر، منظر عام.



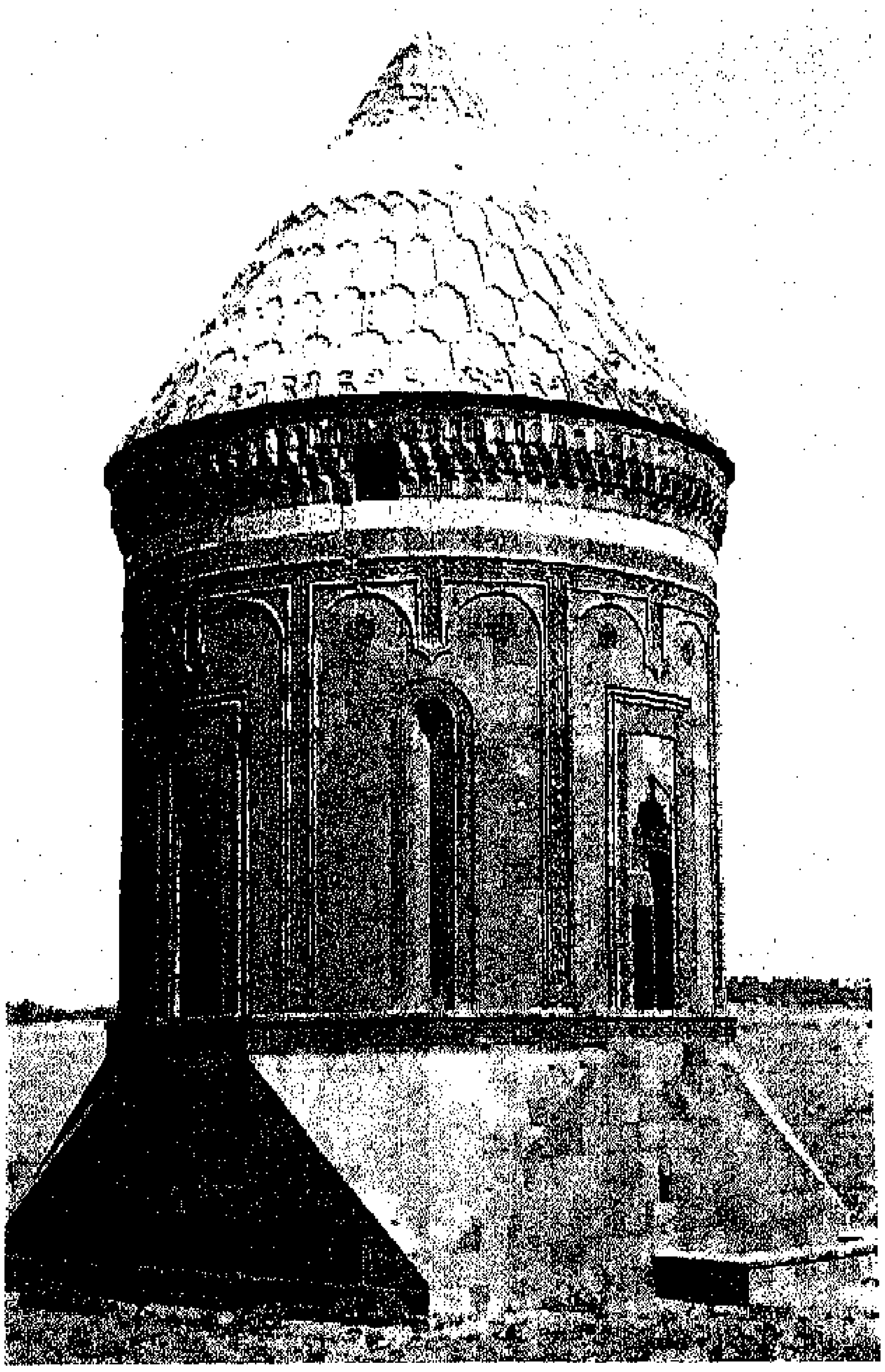
شكل ٧٦ – ارضروم، مدرسة جفته منارة، منظر خلفي للضريح.



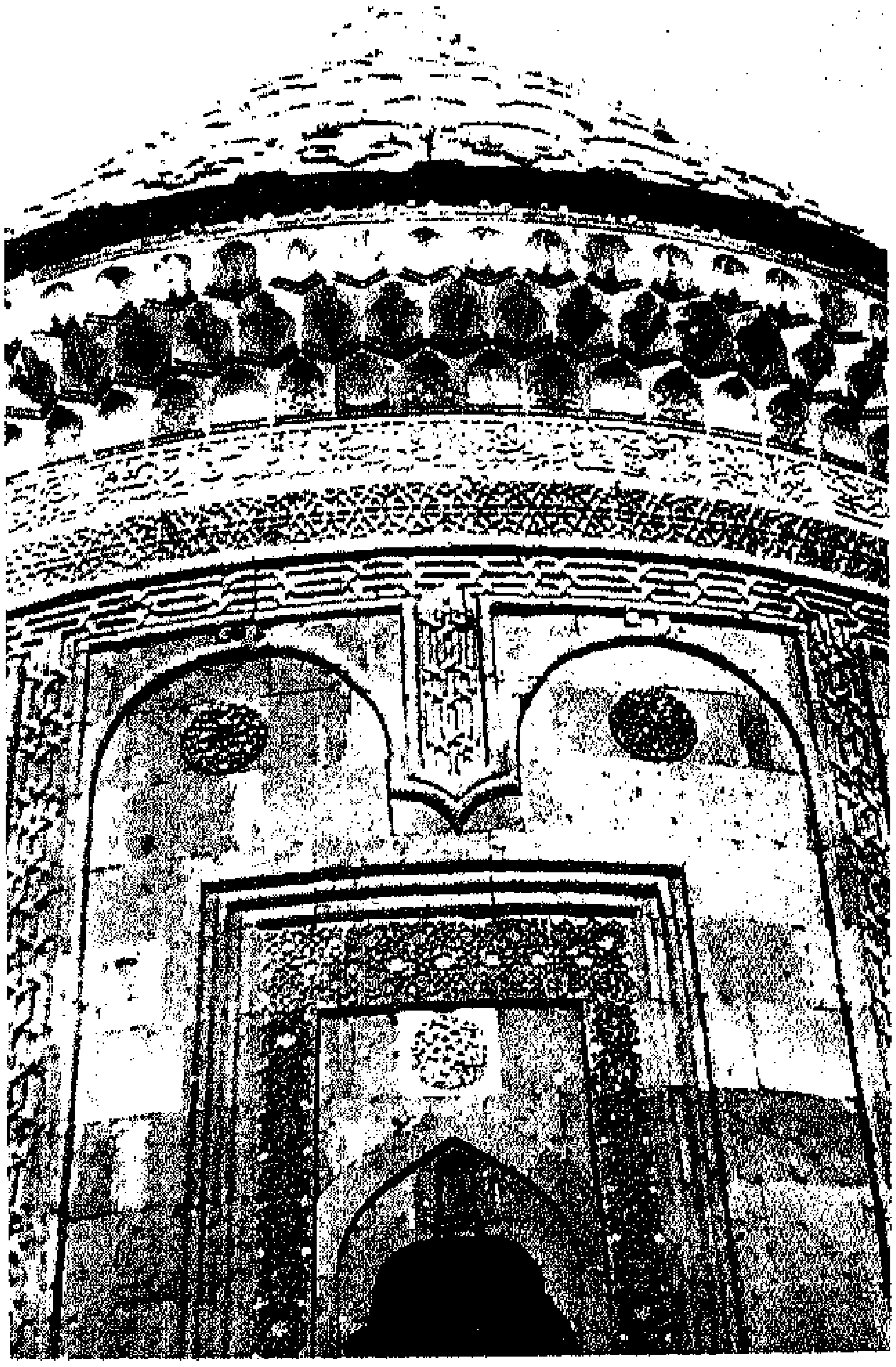
شكل ٧٧ – اماسية، تربة ترمطاي، منظر عام.



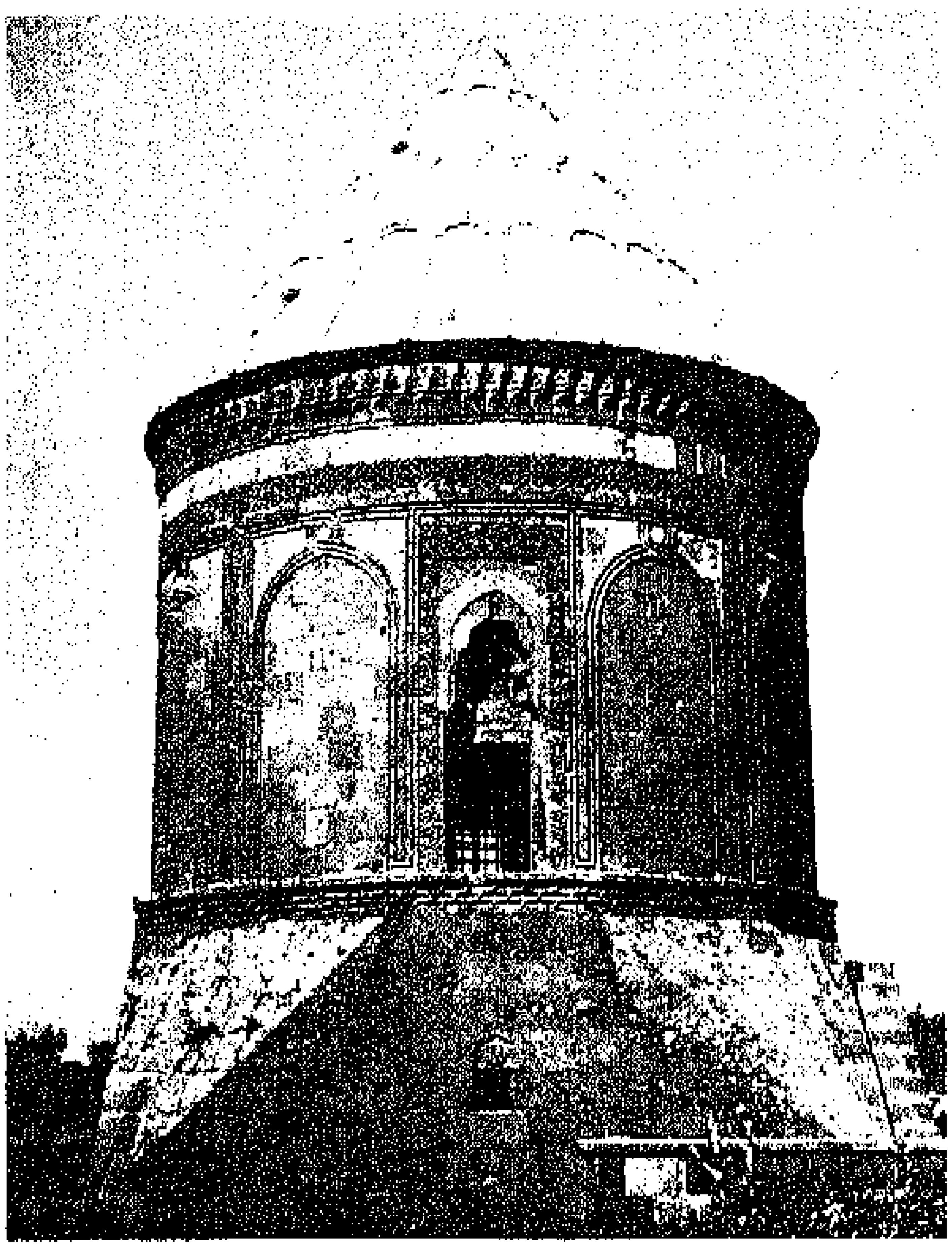
شكل٧٨ – قونية، ضريح صاحب اتا، حيث تظهر النواويس المغطاة بالفسيفساء، (مصورة قبل ١٩٠٠).



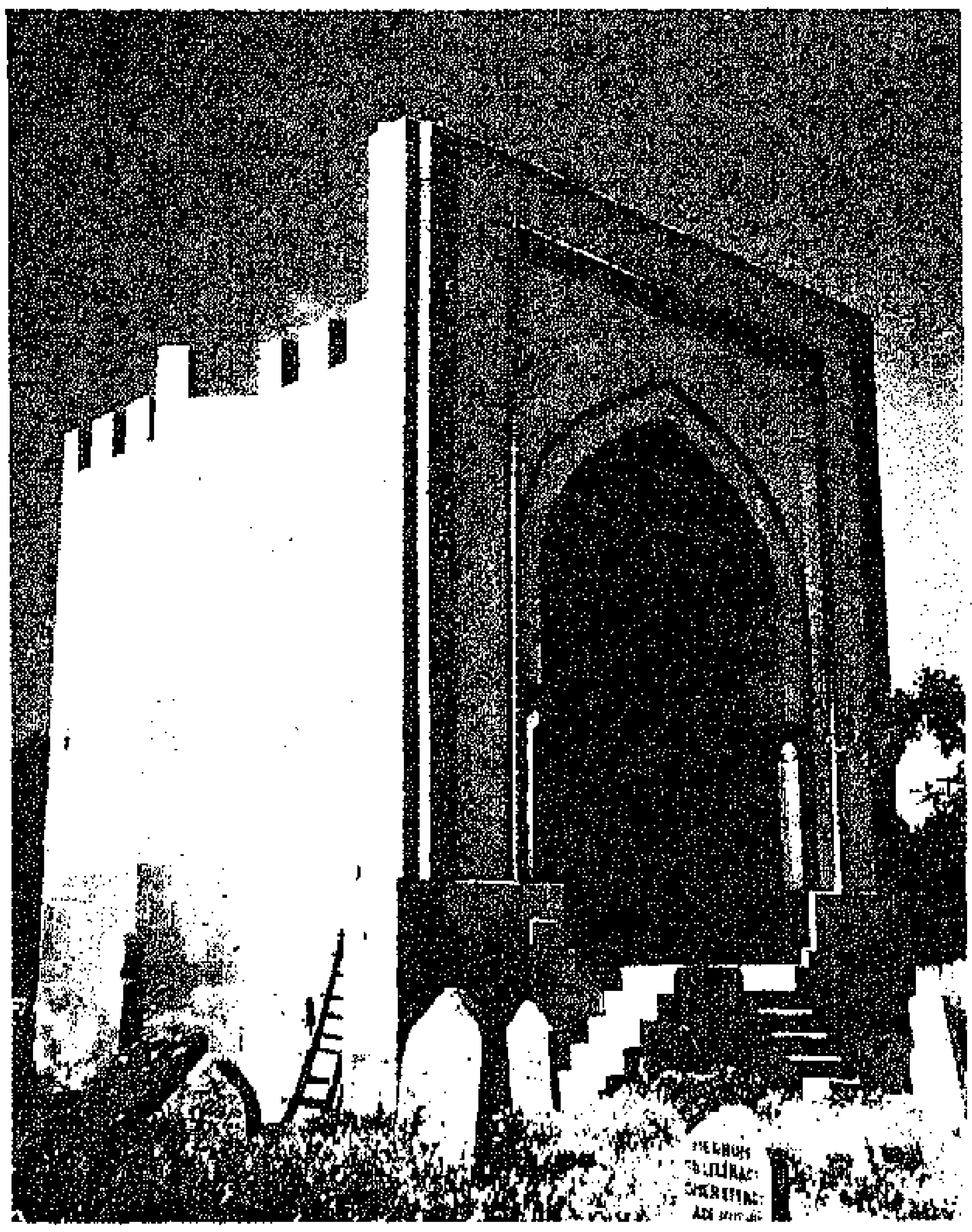
شكل ٧٩ – اخلاط، اولو كمبد، منظر عام.



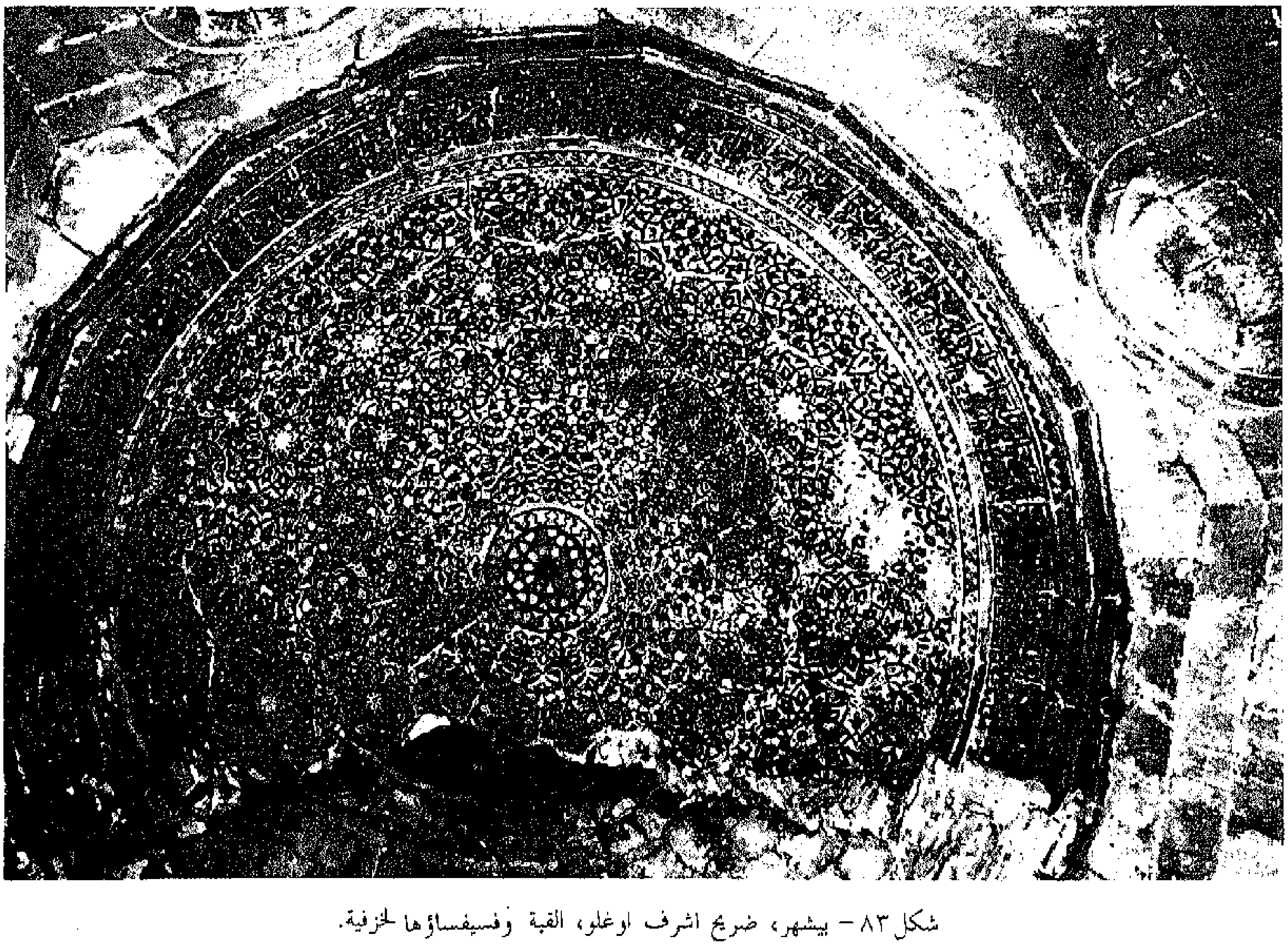
شكل ٨٠ – اخلاط، اولو كمبد، تفاصيل.



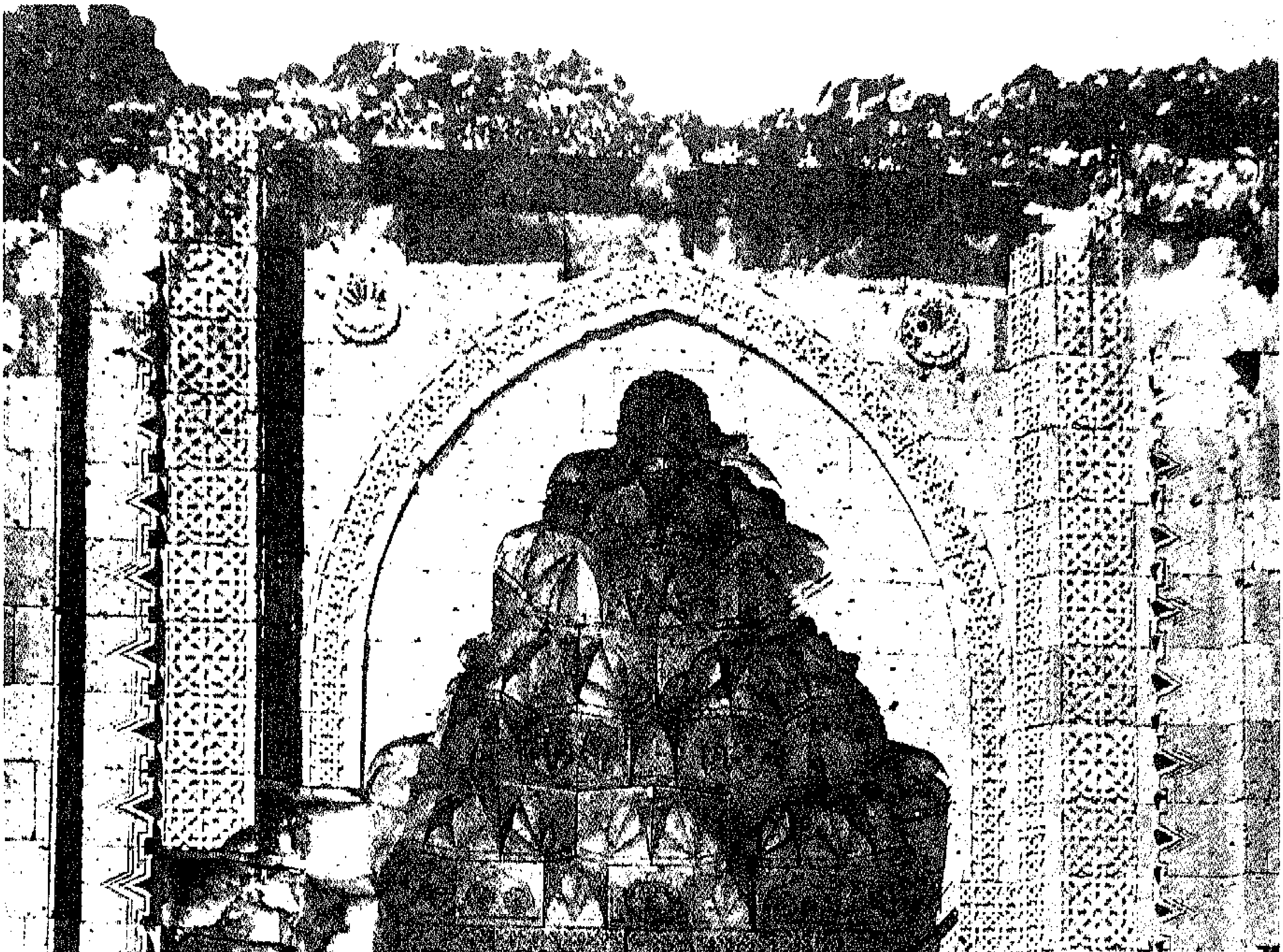
شكل ٨١ – اخلاط، مقبرة بغاطاي اقا.



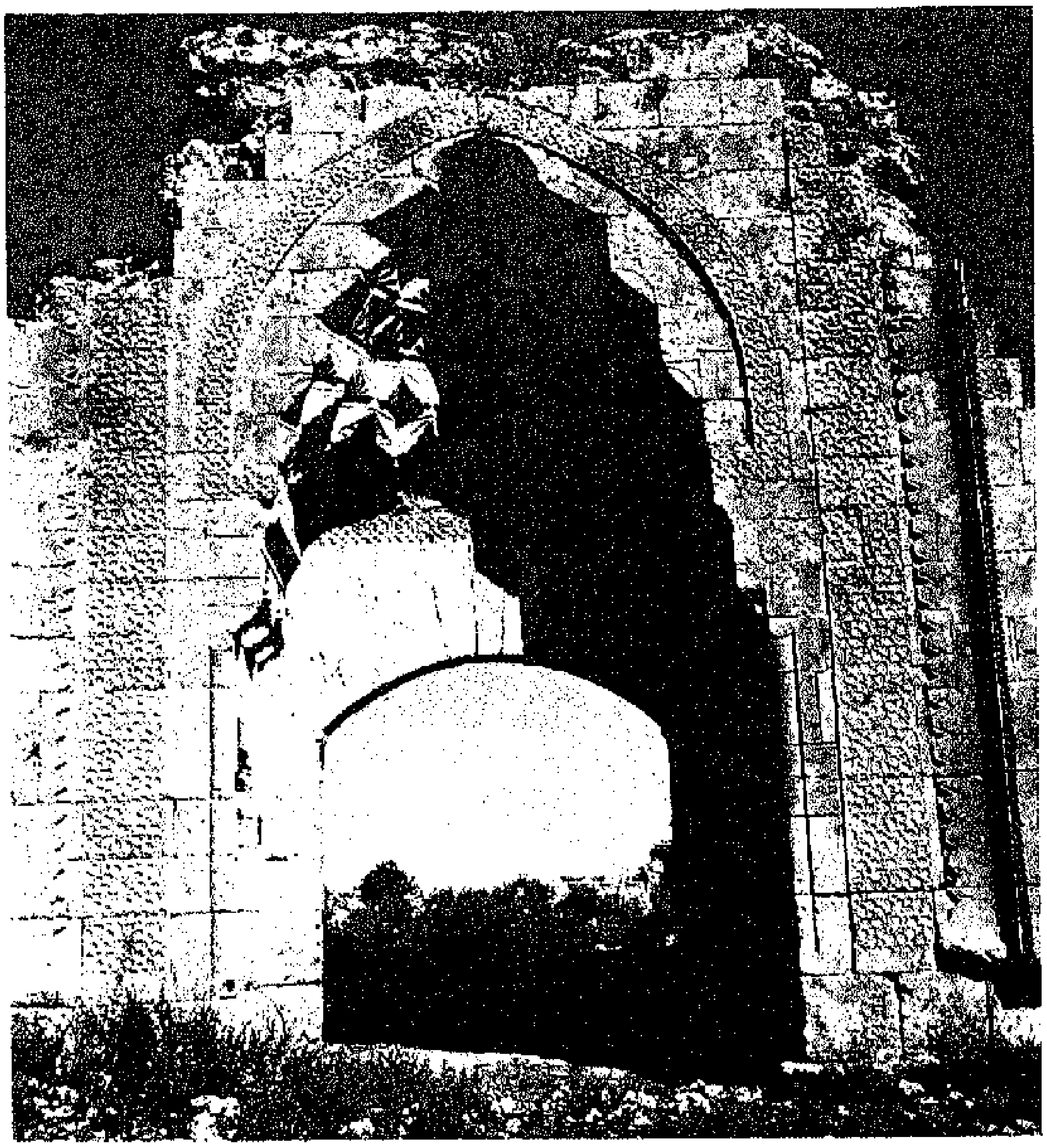
شكل ٨٢ – قونية، كمش خاتون، ايوان الضريح.



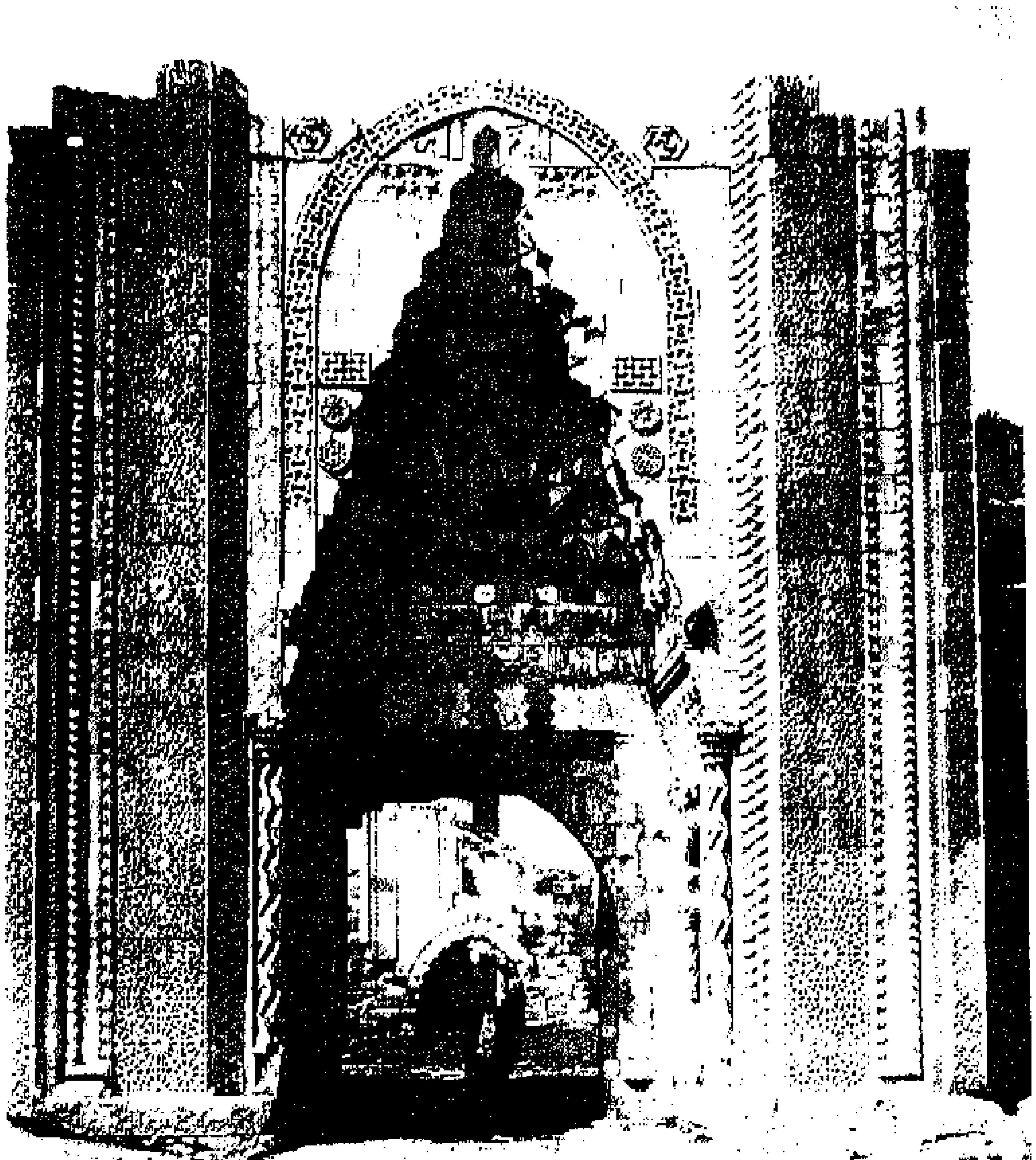
شكل ٨٣ – بيشهر، ضريح اشرف اوغلو، القبة وفسيفساؤها الخزفية.



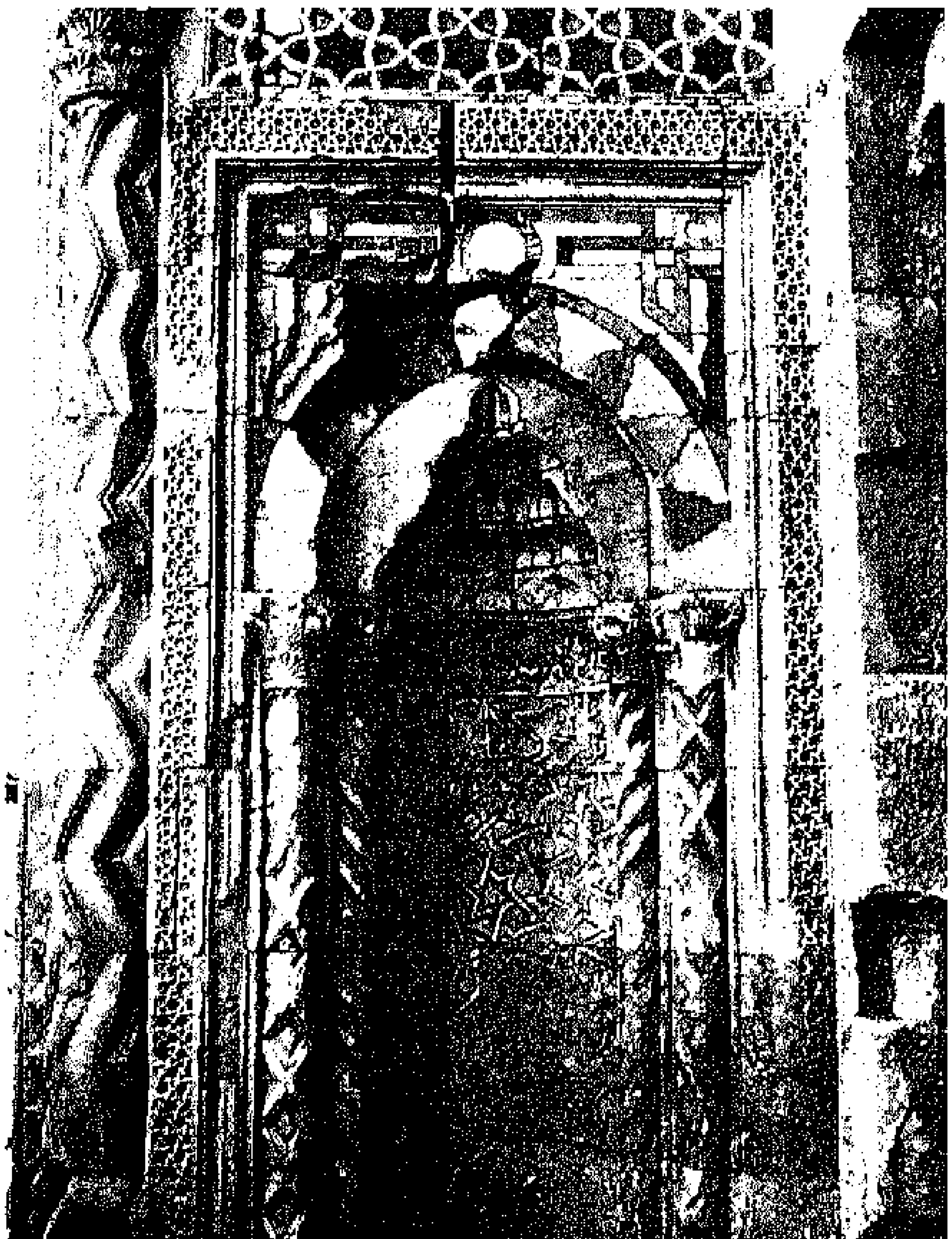
شكل ٨٤ – آقسراي – قيصرية، آلاي خان، المدخل، (مصورة قبل ١٩٠٠).



شكل ٨٥ – انطالية – اسبارطة، اوديرخان، المدخل.

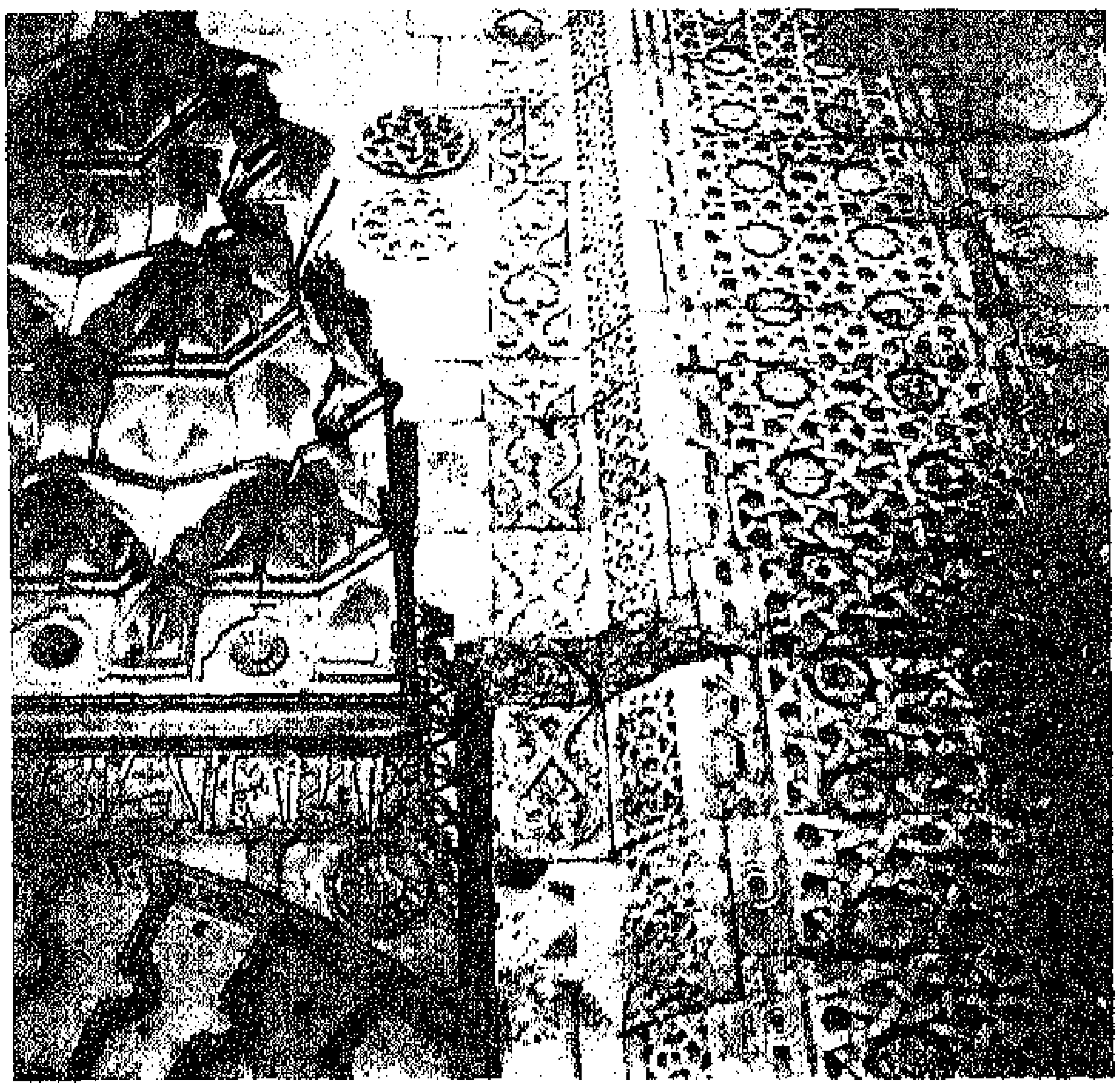


شكل ٨٦ – آقسراي – قونية، سلطان خان، المدخل الخارجي، (مصورة قبل ١٩٠٠).

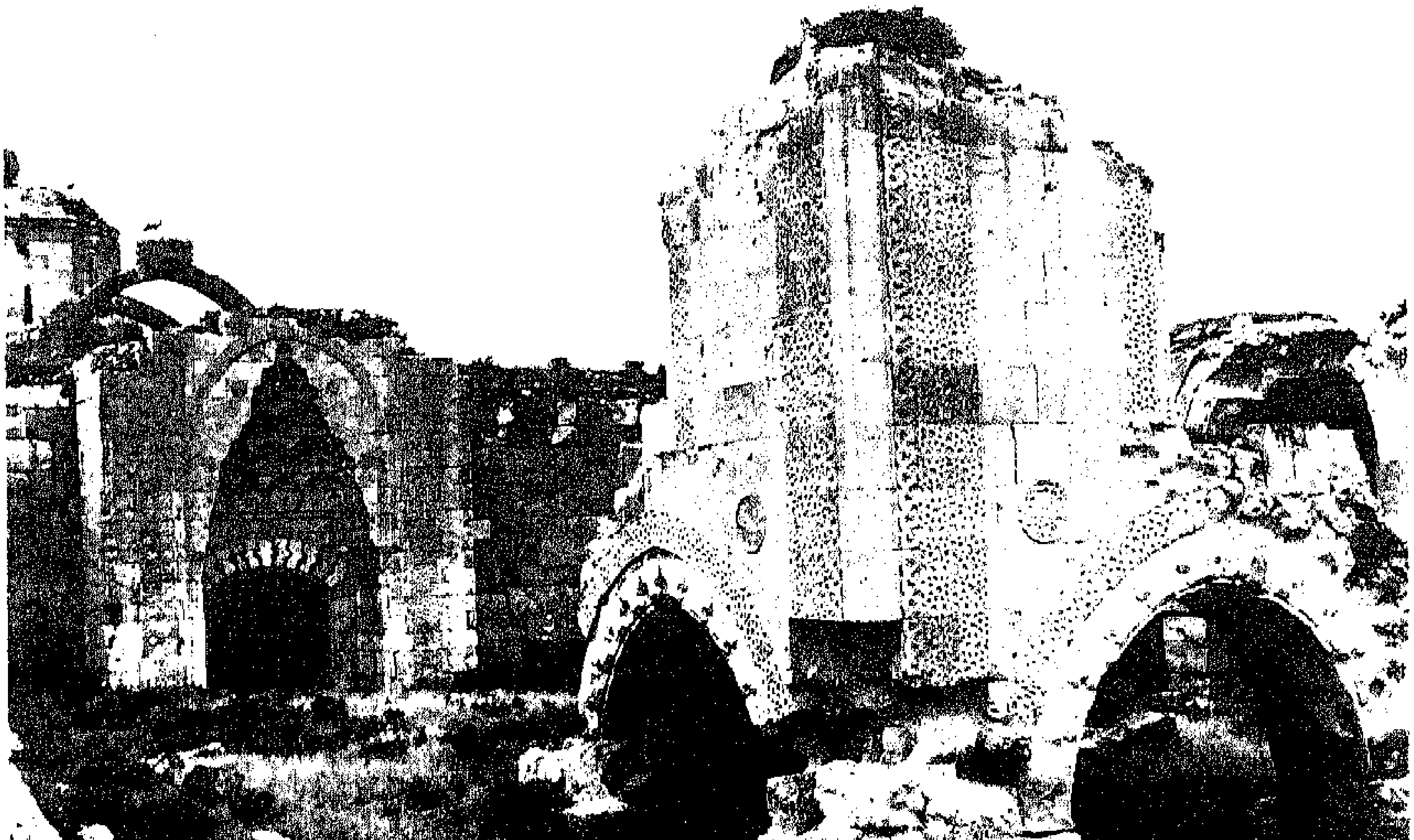


شكل ٨٧ – آقسراي – قونية، سلطان خان، حنية جانبية بالمدخل الخارجي.

شكل ٨٨ – آقسراي – قونية، سلطان خان، منظر للاقبية المتهدمة باروقة الفناء.

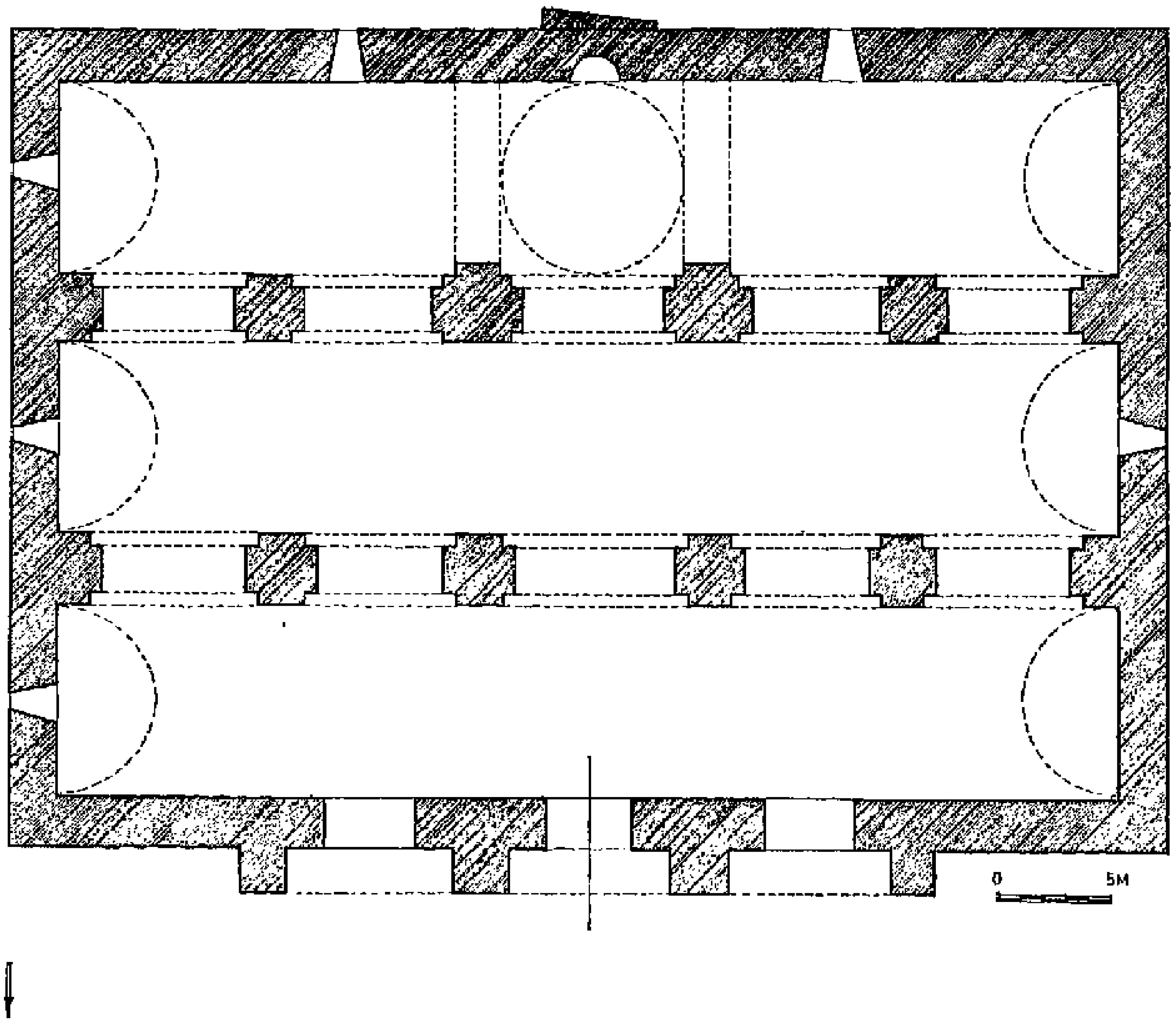


شكل ٩٠ – آقسراي – قونية، سلطان خان، تفاصيل بالمدخل من الداخل.



شكل ٨٩ – آقسراي – قونية، سلطان خان، كوشك المسجد والمدخل من الداخل.

المحاريب الموجودة بجدار القبلة، عقودها مفصصة الحافات ومحمولة على قوائم من الطوب الذي تغطيه بقايا بلاطات (تربيعات) فيروزية اللون، تحمل نصوصا قرآنية مكتوبة بخط الثلث المزهر. اما مئذنة المسجد المائلة قليلا فقد اصبحت رمزا لمدينة سيرت وهي تذكر بمئذنة المسجد الجامع بمدينة الموصل والمصنوعة هي الاخرى من الطوب. ونلاحظ فارقا بسيطا بين المئذنتين هو ان مئذنة سيرت الاسطوانية الغليظة، اكثر بساطة واكثر قدما. وتتكون زخارف هذه المئذنة من كتابات كوفية تزين اطارها العلوي المربع، بالاضافة الى تشكيلات هندسية متداخلة وجدائل ونجمات وبلاطات فيروزية اللون.

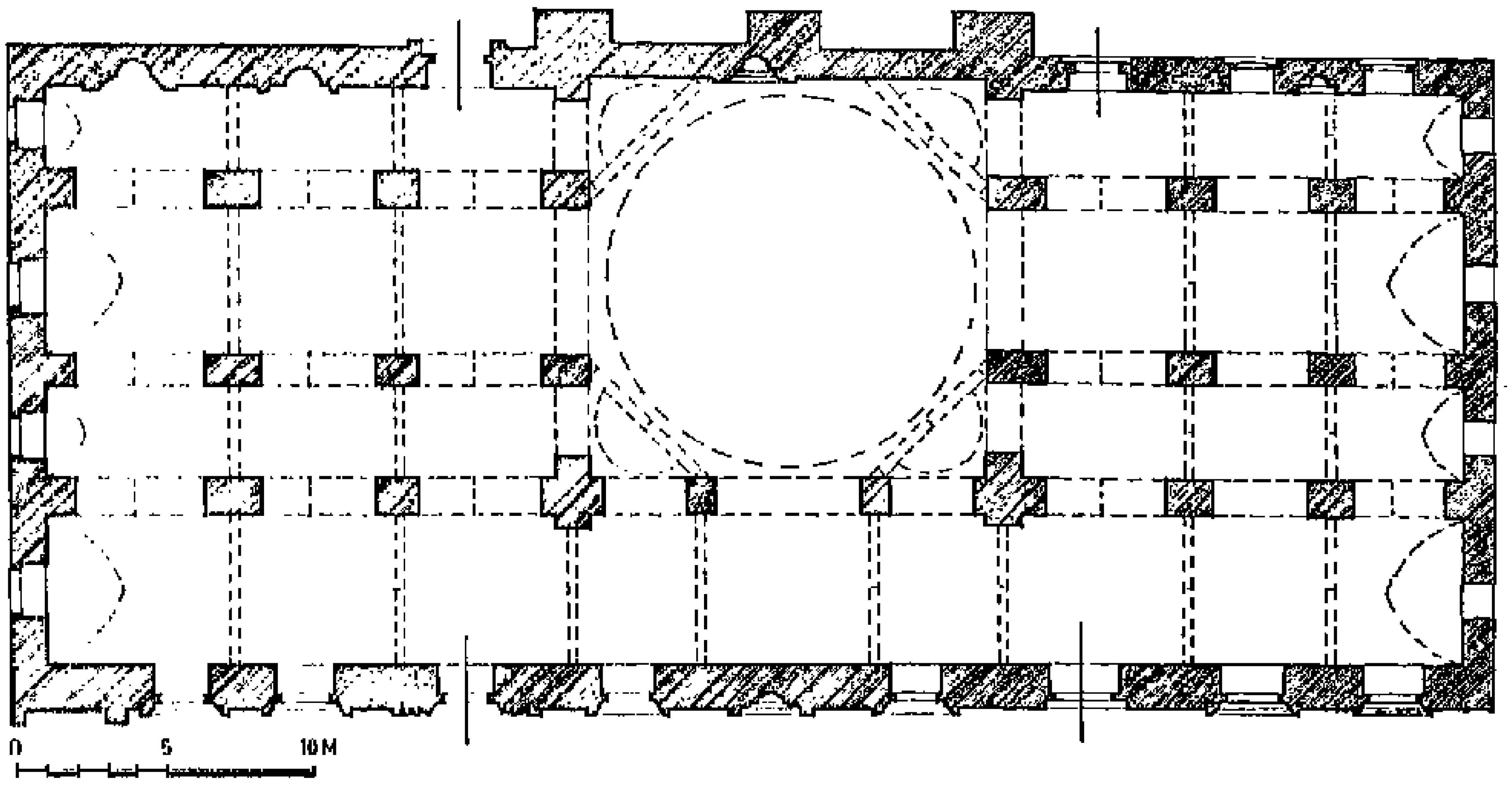


تخطيط٣ - بتليس، الجامع الكبير.

ونقرأ في مسجد بتليس (Bitlis) الذي لايعرف عنه سوى القليل، نقشا كوفيا (يبدو انه احدث من عهد البناء بسبب اختفائه باحدى دعامات الواجهة)، مايلي : «جدد بناء هذا الجامع ... الخ ..» والاغلب ان هذا التجديد حدث عام ٥٤٥هـ/ ١١٥٠م. اما الاسم الوارد في النص وهو «ابو المظفر محمود»، فلا يوجد لدينا مايعرفنا عليه. ونجد هنا لاول مرة، تخطيطا بسيطا، شبيها بتلك التخطيطات التي ساعدت في بناء مساجد الارتقيين (تخطيط ٣). والظاهرة الجديرة بالملاحظة هي ذلك الشكل المخروطي الذي يغطي قبة المحراب من الخارج. ولانجد في هذا المسجد صحنا بداخله، تماما كما هي الحال في مسجد سيرت. واختفاء الصحن في المساجد التي بنيت بعد مسجد دياربكر، يوضح مدى العناية التي اعطيت حينذاك بالنسبة لمشكلات توسيع المساجد واقامة القباب.

وبظهور القبة التي تعلو المحراب في تخطيط متماثل لاول مرة، وبظهور بنائها الحجري المتين في مسجد بتليس، يكون قد بدأ تطور معماري هام للغاية، ظل يشاهد باستمرار في مساجد الارتقيين.

ولقد بدأ الاسلوب المعماري الرائع لعصر الارتقيين، ببناء مسجد ميافارقين (سيلوان). ذلك اننا نجد القبة التي بناها ملكشاه في مسجد الجمعة باصفهان، قد اقتبس اسلوبها هنا كقبة محراب، بقطر بلغ ١٣,٥ مترا. وترتكز القبة على مجموعة عقود مقرنصة (Stalactite Squinches) كتلك التي توجد بمسجد كلبايكان، وتسيطر تلك القبة على كل المبنى، من الداخل والخارج. واذا ماربطنا بين قبة محراب المسجد الغزنوي الكبير في سوق لشكري وبين فكرة قبة ملكشاه، امكننا ان نقول ان عمارة المساجد التركية بالاناضول قد حققت تكوينات او تشكيلات رائعة (تخطيط ٤). وتوجد في اسفل باطن القبة كتابات



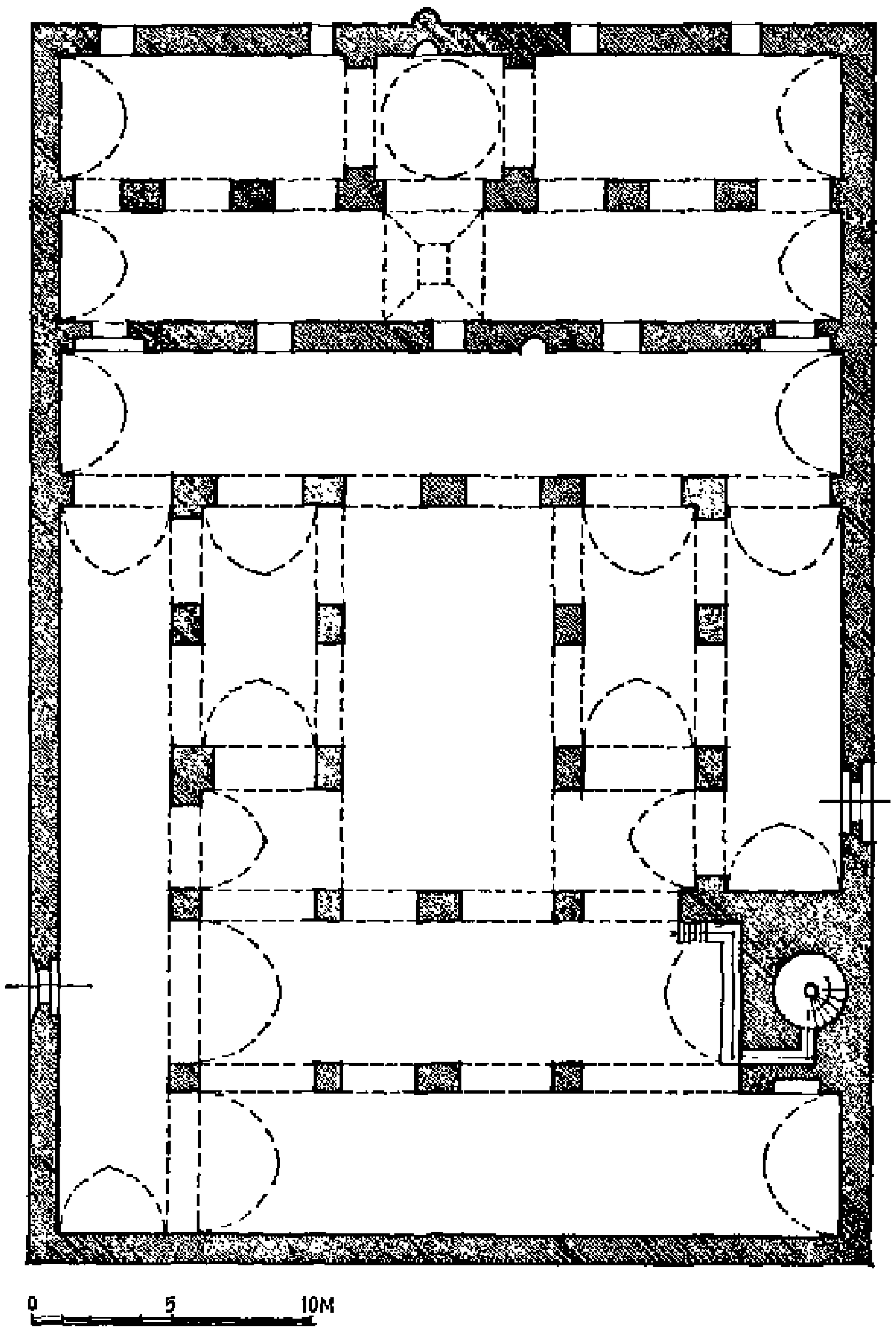
تخطيط ٤ – سلوان، الجامع الكبير.

ورد بها اسم نجم الدين البي الارتقي (٥٢/١١٧٦م). وبالرجوع الى المصادر التاريخية، يتضح ان المسجد قد اكمل بناءه بوضعه الحالي، نجم الدين البى بين عامي ١١٥٢ و ١١٥٧م. اما واجهة المسجد الخارجية فقد جملّت بحليات معمارية رائعة، وغطى المسجد من اوله الى آخره بمجموعة من عقود مدببة محمولة على ركائز غليظة وقصيرة، ومن فوقها صفوف النوافذ. غير انه لم يبق من تلك العقود سوى جانبها الشرقي والغربي فقط (شكل ٣).. وفي عام ١٩١٣، وقع ذلك المسجد فريسة عملية ترميم شاملة، على يد بنائين يجهلون اسلوب عمارة المسجد. وقد شوه هذا الترميم المسجد وافسده تماما، حيث ان ماالضيف الى عمارته من اسقف واعمدة لاذوق فيه ولاجمال ألبته.

وتبدو خصائص ومميزات العمارة الارتقية واضحة جلية في تخطيط مسجد ماردين الكبير (القرن ١٢م). فقبة المحراب ترتكز على ست دعائم وتتسيد مساحة المسجد من الداخل. كما نجد هنا ظاهرة معمارية جديدة، تتحول فيما بعد الى تقليد شائع في عمائر ماردين، وهي القبة المصبعة او المحززة من الخارج. والكتابات الموجودة تحمل تاريخ ٥٧٢هـ/ ١١٧٦م، كما تحمل اسم الملك الغازي قطب الدين صاحب دياربكر. وهناك تاريخ آخر على الواجهة الشرقية (١١٨٦م)، يضم اسم يولاق ارسلان الارتقي. اما المنبر الخشبي الموجود

بالمسجد، فقد اذن بعمله السلطان داود الارتقي (١١٧٦/٦٧م). وتتكرر هنا، في المسجد الكبير بماردين، ظاهرة صحن المسجد ذي البوائك. اما السقف وعقوده المتقاطعة او الصليبية فهذه لم يبق منها سوى خمسة في الجهة الشمالية من المسجد.

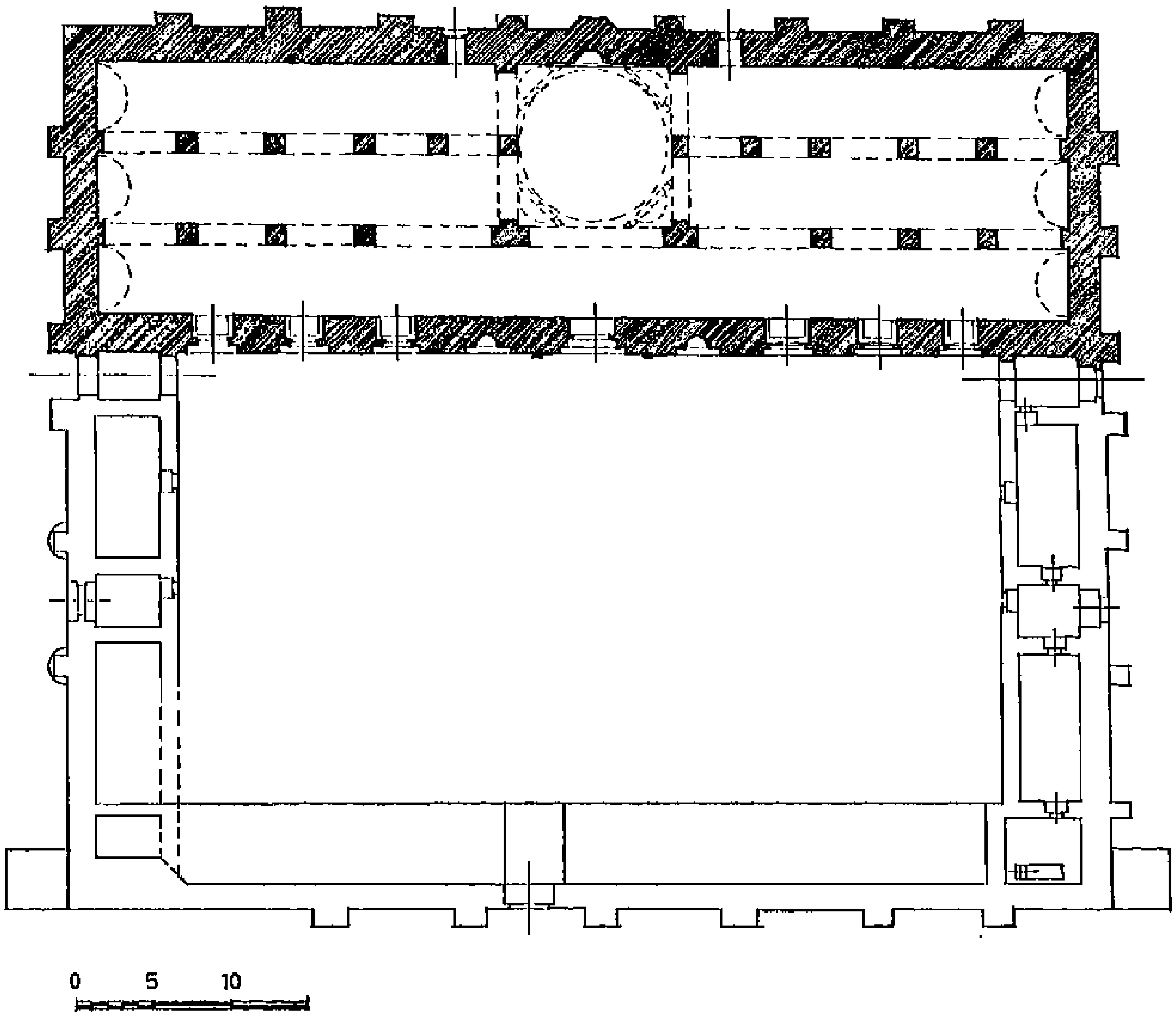
ونجد في مسجد خربوط الكبير، الذي اسسه فخرالدين قره ارسلان الارتقى عام ٥٥١هـ/ ٥٦-١١٥٧م،



تخطيط ٥ - خربوط، الجامع الكبير.

ان الصحن الذي يتوسطه حوض ماء قد استقطعت مساحة منه واضيفت الى المسجد وغطيت بعقود مدببة (تخطيط ٥). ويذكرنا تخطيط المحراب والقبة التي بلغ قطرها ثمانية امتار، بمسجد الجمعة الذي بنى في زوارة عام ١١٣٥م. اما بدن المئذنة الاسطواني الغليظ، فيرتفع من داخل الركن الشمالي الغربي بصحن المسجد. وتتحلى المئذنة بتشكيلات زخرفية من الطوب، تعود باسلوبها لاقدم مايعرف من هذا النوع.

وتتجلى روعة المساجد الارتقية في مسجد دُنَيصر (قزيل تبه)، على الرغم من انه الان في اسوأ حالات التخريب (شكل ٤). ويتضح من الكتابات التي فوق العقد المفصص الذي يعلو المحراب، ان بداية بناء المسجد كانت على يد يولاق ارسلان، وان تمامه كان على يد اخيه ارتق ارسلان عام ٦٠١هـ/ ١٢٠٤م. ونلمح في كثير من المظاهر والتفاصيل الخارجية والداخلية، تشابها واضحا للغاية بين عمارة هذا المسجد



تخطيط ٦ – دنيصر (قزيل تبه)، الجامع الكبير.

ومسجد ميافارقين الكبير. فقبة المحراب تقوم على عقود مقرنصة تختلف اشكالها بعضها عن البعض، وقطر القبة ٩,٧٥ متراً، اي انها تنقص عن قبة مسجد ميافارقين بمقدار اربعة امتار (تخطيط ٦). والمئذنة المربعة الشكل وصحن المسجد في حالة سيئة من التدمير، والجدران لم يبق منها الان سوى القليل. وقد ظفرت عمارة المسجد بعناية فائقة، اذ يتضح من النحت الموجود على الحجر مدى الثراء الفني الذي حفلت به الزخارف المعمارية حينذاك. ونستشف من اسلوب صناعة عقد المدخل الرئيسي لذلك المسجد (وهو العقد ذو الثلاثة فصوص، وحجارته ذات اللونين المختلفين) اثار او بصمات اسلوب العمارة الزنكية وتاثيراتها. ويرى الواقف في صحن المسجد ان جدار رواق الصلاة الموازي لجدار القبلة، يضم حنيتي محراب : واحدة الى يمين مدخل رواق المحراب ومدفونه في سمك الجدار، والثانية الى يسار المدخل كسابقتها، مع اختلاف في الشكل والاسلوب. وهذا يذكرنا بنظائر مماثلة في مسجد ميافارقين (شكل ٥). اما المحراب الرئيسي الذي بداخل رواق الصلاة، فيدور حوله عقد ذو فصوص تعلوه كتابات بخط النسخ؛ وطاقيته ذات الارتفاعين على شكل محارة مروحية. ومن الواضح انها هي الاخرى من تأثيرات العمارة الزنكية. وتجويف المحراب تزينه رسوم هندسية نجمية الشكل وافرع نباتية ومراوح تخيلية وهيئة مصباح يتدلى من سلسلة.

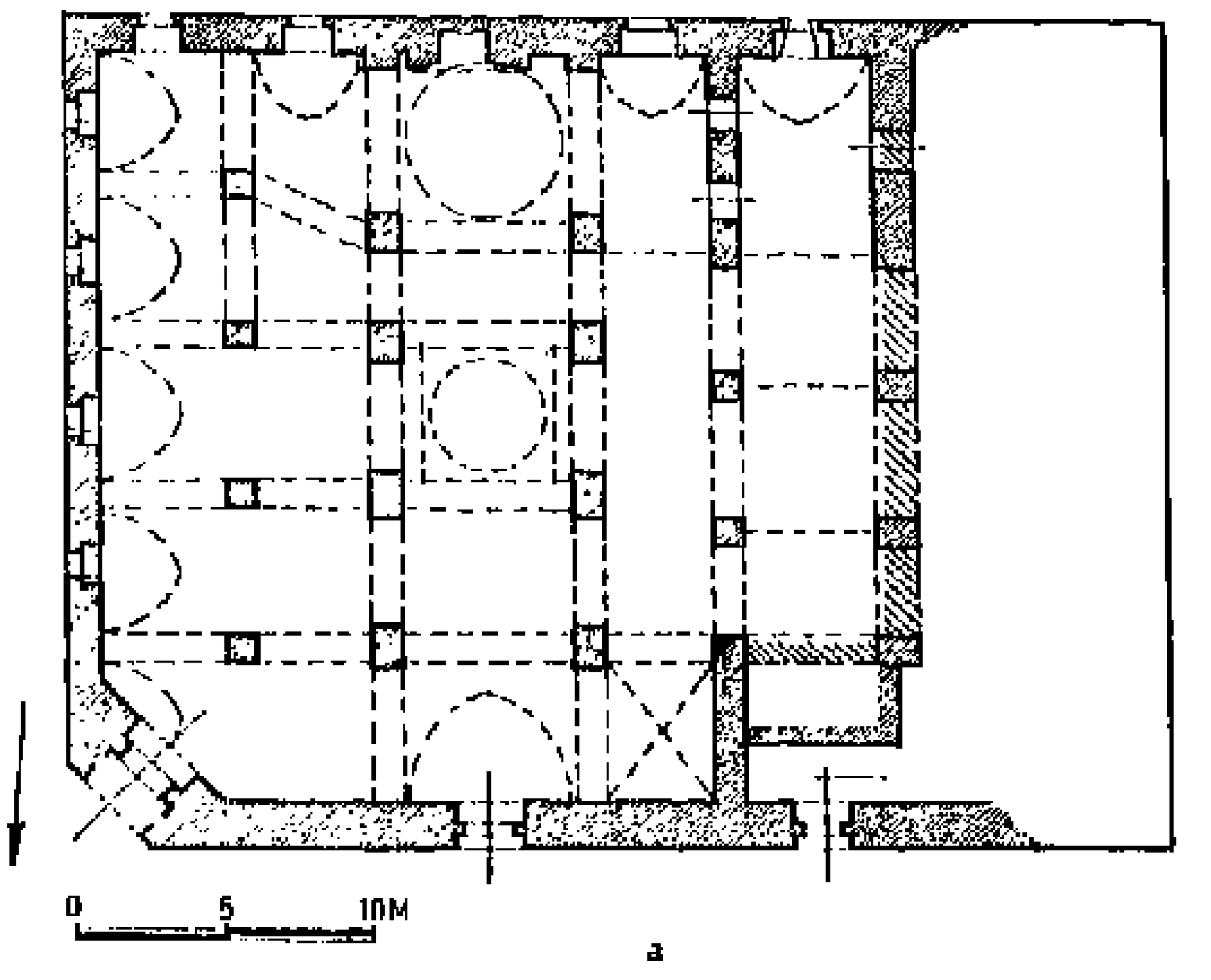
والواقع ان مساجد الارتقيين كانت همزات وصل، انتقل اليها وانتقل عنها كل ماهنالك من اساليب فنية لدى السلاجقة العظام والزنكيين، وهي ذاتها التي قامت بعد ذلك شاهدا على نشأة اسلوب جديد لعمارة

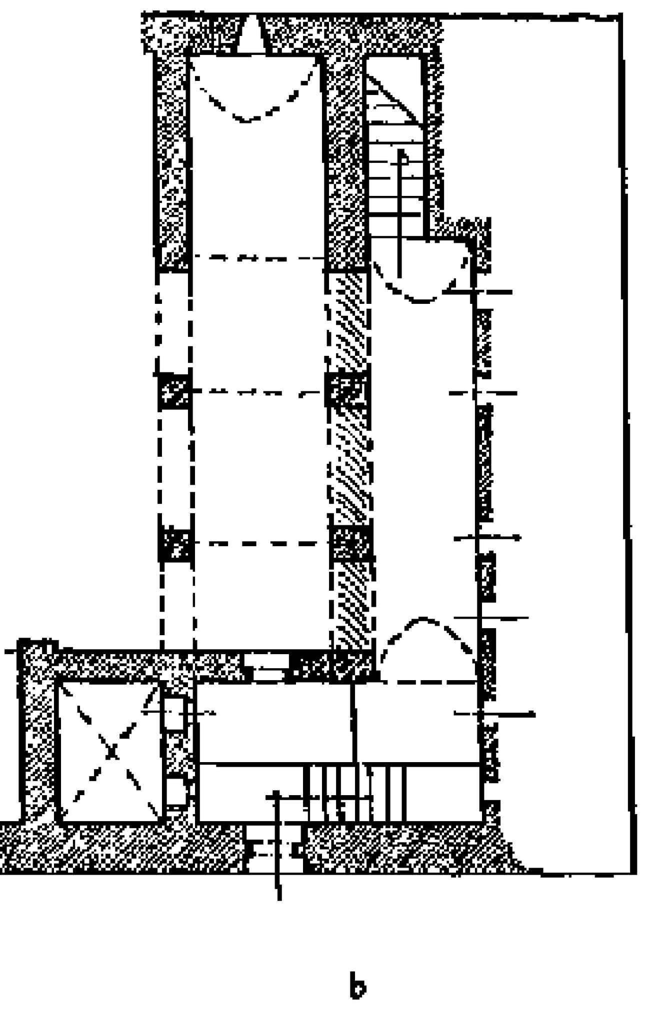
المساجد ببلاد الاناضول؛ اسلوب مزاجه الفخامة والروعة. وظهرت في تلك المرحلة (اي في النصف الاخير من القرن الثاني عشر الميلادي) ابتكارات معمارية جديدة تماما، مثل : القبة التي تعلو المحراب والتي تحكم بناء المسجد كله من الداخل والخارج؛ ومثل : ظهور الصحن ذي البوائك؛ او تلاشي الصحن بدخوله ضمن حرم المسجد ذاته؛ ومثل : استخدام الحجارة المنحوتة في البناء وتزيينها بحليات رائعة ومتنوعة. والخلاصة ان المرحلة الاخيرة من العمارة التركية في الاناضول، شاهدت تطورا سريعا في اساليبها بفضل قيامها على اسس قوية وراسخة على يد الارتقيين.

وفي مدينة اورفه (الرها)، جاء بناء المسجد الكبير في موضع مسجد قديم. اما تخطيطه فعبارة عن، مستطيل تغطيه ثلاثة صفوف من الاقبية المحمولة على دعائم موازية لجدار القبلة. وتعلو محراب المسجد قبة ترتكز على مجموعة عقود. ويلاحظ ان القبة تنحرف قليلا جهة الشرق بالنسبة لخط محور المبنى. ونظرا لقصر دعائم المسجد وغلظها فقد القى ذلك ظلالا من الكآبة على داخله. وتتقدم المسجد شرفة تغطي مدخله المسقوف بقبو يمتد الى الصحن ويخترق اربعة عشر قبوا اخرى عقودها مدببة. وتلك ظاهرة معمارية هامة نراها هنا لاول مرة في العمارة الاناضولية. وثمة وجه شبه قريب بين هذا المسجد ومسجد حلب الكبير، وليس ببعيد ان يكون الذي اوحى بتصميمه - كما هو عليه الان - نورالدين زنكي، بل لابد ان يكون قد بنى زمن الزنكيين وفي الربع الاخير من القرن الثاني عشر الميلادي بالذات. وصحن هذا المسجد الرحيب محاط بجدران سميكة. ويبدو ان جانبا من الصحن كان ساحة لدفن الموتى. اما المئذنة المثمنة الشكل والتي يرتفع بناؤها بعيدا عند الحائط الشمالي، فمن المحتمل انها كانت برجا قديما للاجراس.

واذا نظرنا الى مساجد الدانشمنديين، فاننا لانظفر بواحد منها مما اسس في القرن الثاني عشر، ظل باقيا على حالته الاصلية الى الان. اما المسجد الكبير في نيكسار، فيشير اليه اوليا جلبي تحت اسم «مسجد ملك غازي» وهو الاسم الذي مايزال معروفا به الى وقتنا هذا. ويرد في بعض الاقوال القديمة ان سنة ١١٤٥م هي تاريخ البناء؛ غير ان هذا التاريخ لم يؤيده نص منقوش. ونرى في هذا المسجد شيئا غير مألوف في مساجد الارتقيين، وهو اشتماله على مجموعة من الاقبية المستعرضة، عددها خمسة، تغطي المسجد وهي تتوالى بموازاة جدار القبلة. وقد لحقت بالمسجد بعض التشوهات بسبب عمليات الترميم والاصلاح. على ان ذلك لم يخف المعالم الاساسية التي تحدد انتماءه الى اساليب القرن الثاني عشر المعمارية. فالمحراب الذي تعلوه قبة مقرنصة، يذكرنا بالعمارة السلجوقية، وان كان مدخله المنحرف عن المحور، عثماني الاسلوب. ويعتبر مسجد نيكسار الكبير - على حد قول أ. جبريل - هدية من عصر الدانشمنديين رغم انه هدية معمارية متواضعة.

واستنادا الى نص منقوش، يتضح ان المسجد الكبير الذي بناه الدانشمنديون في قيصرية، يرجع الى عام ٦٠٢هـ/ ١٢٠٥م، اي الى ايام كيخسرو بن قليج ارسلان، وان تمامه كان على يد مظفر الدين محمد، ابن الامير ياغبصان (Yaghibasan). وليس ببعيد ان يكون النص المشار اليه، قديما قدم المسجد ذاته؛ وان المسجد انما يرجع الى ايام ياغبصان، اي الى منتصف القرن الثاني عشر الميلادي. وتنطق الملامح الاساسية لتخطيطه، والتي اصابها بعض التغيير، نتيجة لعدد من الترميمات، ان المسجد كان اقرب الى الاستطالة، وان له قبة تعلو محرابه، وقبة اخرى مفتوحة تتوسط بناءه، وانه في جملته يعتبر نموذجا مصغرا وضعيفا لمسجد خربوط ذي الصحن في وسطه. ويمر خط محور المسجد، بالقبة التي تعلو محرابه وبالقبة الثانية المفتوحة





تخطيط ٧ – قيصريه، مسجد قولوق.

التي تغطي دعائمه المقواه، وبالمسافة الباقية التي تغطيها الاقبية المتقاطعة. وتسيطر على شكل المسجد من الخارج بصفة عامة: قبة محرابه، ومئذنته التي ترتفع عند جداره الغربي. وجملة القول فان اسطوانة مئذنته السميكة والمرتكزة على قاعدة مثمنة الاضلاع، ومحرابه ذا القبة، وقبته الثانية المفتوحة، والعقود المدببة ذات المقرنصات والتي تحملها اربع دعامات غليظة في الاركان، كل ذلك من الخصائص المميزة لعمائر القرن الثاني عشر الميلادي.

ورغم ان مسجد كولوك (Kölük) بقيصرية، قد اصابه الكثير هو الاخر، بسبب الترميمات والاصلاحات، الا انه يشبه الى حد واضح مسجدها الكبير. ففيه القبة المحمولة على العقود المقرنصة، التي تعلو محرابه، وفيه قبة اخرى صغيرة على محور السابقة وذات دلايات مقرنصة ارتكزت عليها القبة. ويسمح هذا بالقول ان ذلك المسجد هو ايضا من منشآت ياغبصان (تخطيط ٧). وتشير بعض النقوش الموجودة، الى ان ثمة بعض اصلاحات حدثت على يد آتزآلتى، ابنة محمد بن ياغبصان عام ٦٠٧هـ/ ١٢١٠م. وتتجلى في بوابة المسجد (المدخل) كل العناصر التقليدية للتكوينات الزخرفية الناضجة، التي نشاهدها في مداخل العمائر السلجوقية المتأخرة، على الرغم من ان المساجد التي نحن بصددها ترجع الى مرحلة مبكرة.

ويبدو جليا ان الزخارف الحجرية هي العنصر البارز في عمائر قيصرية. كذلك يكشف لنا المحراب الرائع الموجود بمسجد كولوك، والمصنوع من الفسيفساء الخزفية، عن مدى الابداع الزخرفي الذي بلغه هذا الفن في النصف الثاني من القرن الثالث عشر الميلادي؛ والذي مايزال فريدا في ذاته. ولابد ان يكون المحراب متأخرا في عصره واسلوبه عن اسلوب محراب مسجد علاء الدين في قونية، كذلك فان الوانه هي الاخرى اكثر ثراء. ونلمح من وراء البلاطات الخزفية التي تغطيه او التي تكسوه، عضادات ركنية وحافات متماوجة لمحراب حجري يرجع الى وقت الانشاء.

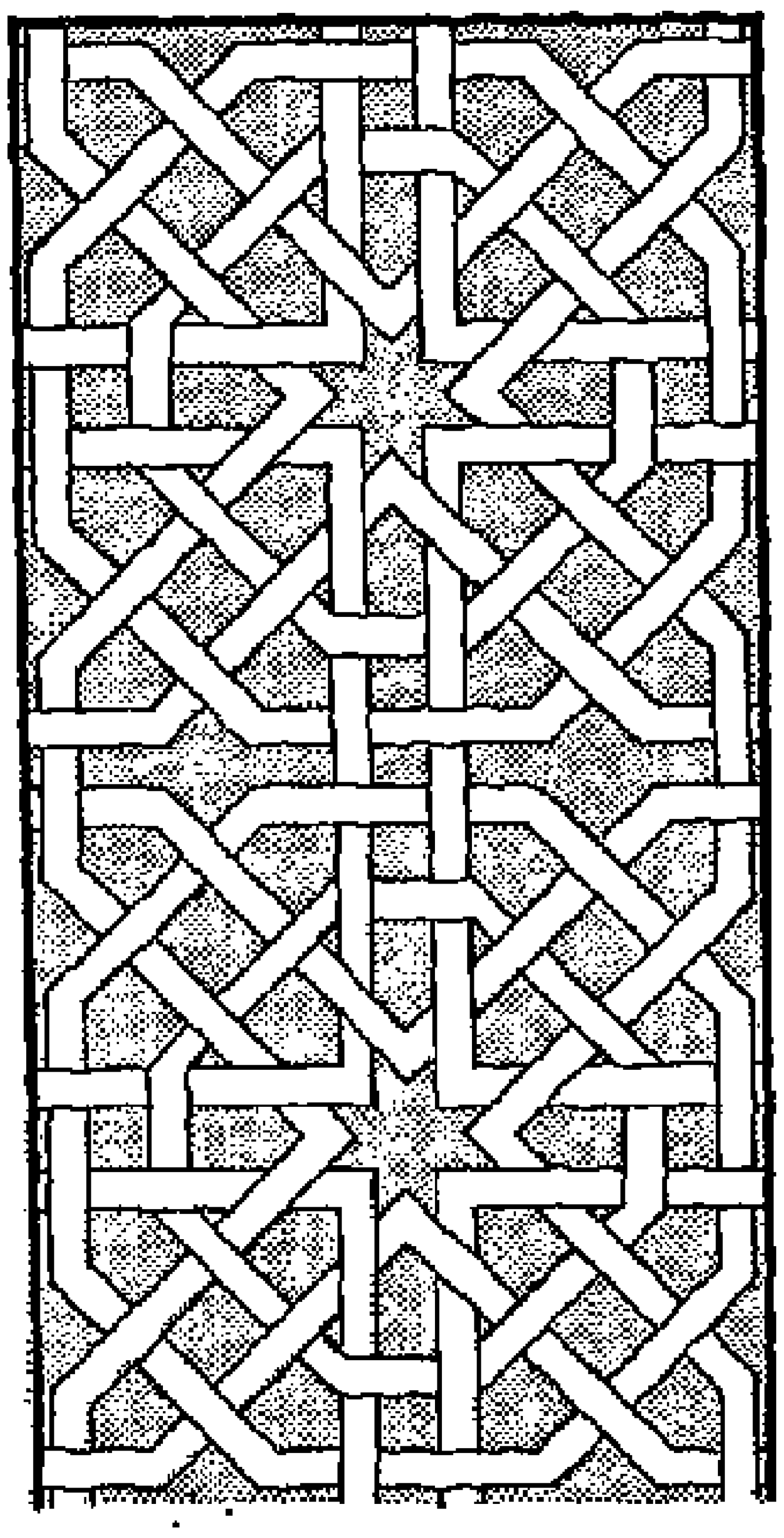
ومن الطبيعي ان يكون الدانشمنديون، قد اسسوا مسجدا كبيرا في عاصمتهم سيواس، وان المسجد المقام هناك، ظل ينسب اليهم لمدة طويلة. غير انه نتيجة للترميمات التي حدثت عام ١٩٥٥م، فقد تم الكشف عن نقشين سلجوقيين، قام بنشرهما : «زكي اورال». ونقرأ في النقش الاول ان مؤسس المسجد هو قزيل ارسلان عام ٥٩٣هـ/ ١١٩٧م. وكان الحاكم على سيواس حينذاك : قطب الدين ملكشاه، احد

ابناء قليج ارسلان الثاني. ونقرأ في النقش الثاني اسم كيكاوس بن كيخسرو،ويوسف... وتاريخ هذا النقش الثاني ٦٠٩هـ/ ١٢١٣م، وهو نقش ناقص في اوله. ويرتفع هذا الاثر الرائع فوق مساحة كبيرة (٣١×٥١ مترا)، وتجري بوائكه في اتجاه عمودي على جدار القبلة، وله صحن مستطيل، يضم في جداره الموازي لجدار القبلة، حنيتي محراب يعلوهما مايدل على وجود ظلة ربما كانت تقوم على صف من العقود (تخطيط ٨). ومايزال تخطيط المسجد يحمل معالم اسلوبه القديم المأخوذ عن الدانشمنديين. وقبل ان تجري على المسجد بعض الاصلاحات المتأخرة، فانه كان من الممكن تتبع بقايا محراب حجري تزينه رسوم هندسية تتكون من اشكال مثمنة متداخلة وتربط بينها اذرع متقاطعة، تخرج من جوانب المثمنات، ويبدو هذا كله من وراء قرميد المحراب (تصميم ١). ويغطي المسجد سقف مسطح. اما الملمح الرئيسي الذي يشد انظار المشاهد من الخارج، فهو المئذنة، التي تتحلى اسطوانتها بزخارف من الطوب المدكلك أو المضفّر، على طريقة عمل السلال، وترتفع المئذنة فوق قاعدة مثمنة. ويدور حولها نص مكتوب بخط كوفي مضفّر على بلاطات من الخزف الفيروزي اللون. كذلك يوجد شريط كتابي آخر يدور اسفل شرفة المؤذن. واسلوب المئذنة وزخارفها، متفق تماما مع تاريخ الكتابة الثانية (١٢١٣م). واذا ماقارنا مساجد الارتقيين بمساجد الدانشمنديين هذه، لظهر ان الجديد الذي قدمته هذه الاخيرة يكاد يكون محدودا للغاية.

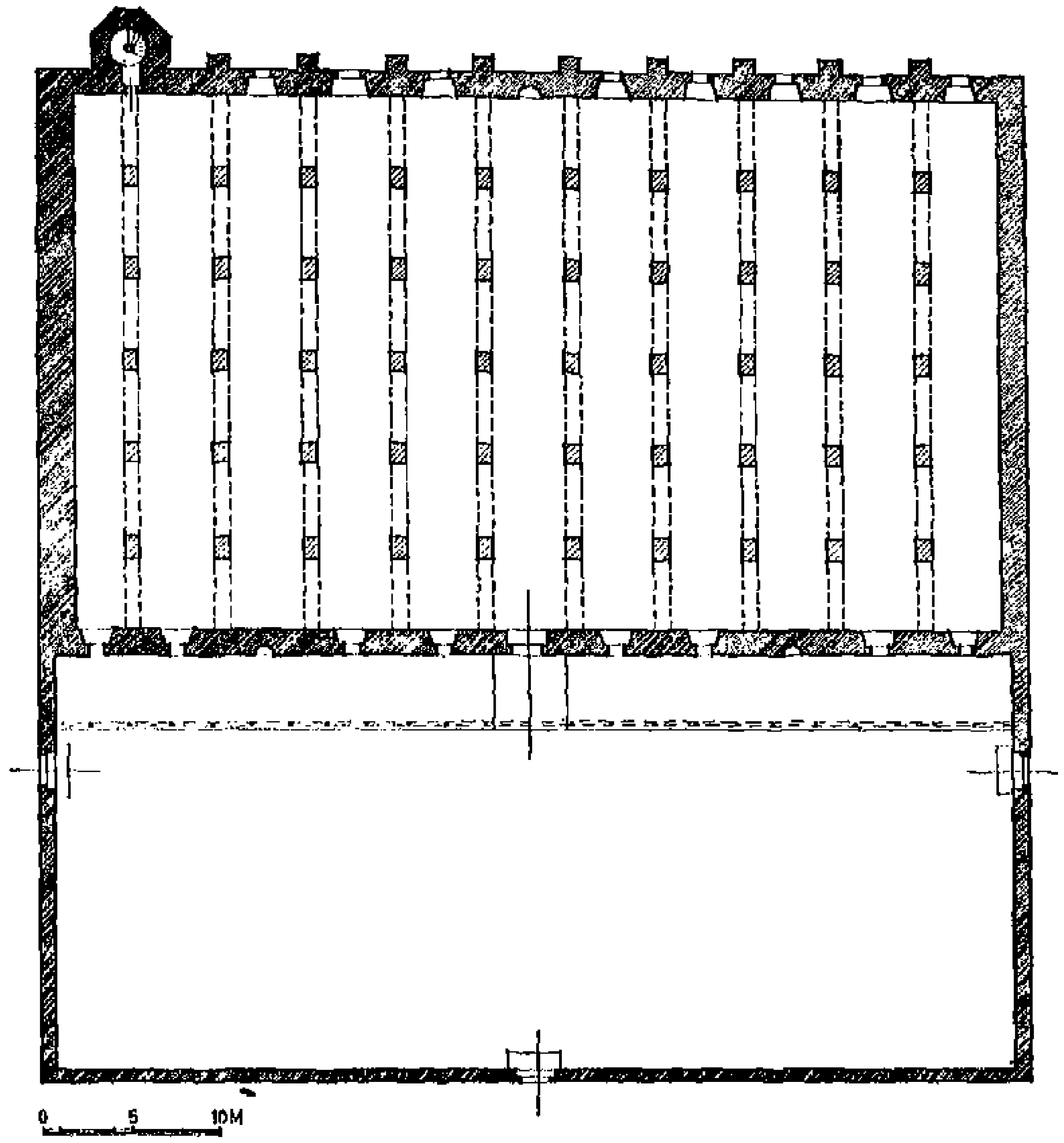
واول مانعرف من مساجد السلطقيين، نوع غريب من المساجد، هو عبارة عن بناء على هيئة ضريح عليه قبة، موجود بداخل قلعة ارضروم. ومحراب ذلك المسجد، غائر بداخل نصف احد ابراج القلعة. ونلاحظ عدم تناسب ابعاده، وان كان قد اتخذ اتجاهه الصحيح نحو القبلة من خلال الاتجاه الفعلي الصحيح للبرج الذي يحتويه (تخطيط ٩). ويمتاز هذا المحراب، بما نراه على حافته الخارجية، من اشكال هندسية على هيئة سلسلة. والاسلوب الفني هنا ضعيف، كما ان المسجد لايحتوي على اية نقوش او كتابات. وعلى مقربة من المسجد يرتفع بناء اسطواني من الطوب يعرف باسم تبسى منارة (Tepsi Minare). وتحمل كتابة كوفية على الطوب عند الحافة الخارجية، تبدأ هكذا : «شمس الملوك والامراء ابنانج يابغو آلب طوغرول بك ابو المظفر غازي بن ابو القاسم»، ولكن لاوجود لاي تاريخ. ولما كان ابو القاسم اتابكا في الربع الاخير من القرن الحادي عشر، فان هذه المنارة لابد ان تكون قد بنيت حول النصف الثاني من القرن ١٢م. ذلك ان الكتابة الكوفية، وتشكيلات الطوب، والشكل العام للمبنى، كل ذلك يتوافق واساليب القرن الثاني عشر. وعلى الرغم من امكانية نسبة هذا المسجد للقرن الثاني عشر، الا ان تشابه مظهره الخارجي مع اضرحة اخلاط وقيصرية، يوحي بانه قد اتخذ شكله النهائي في القرن الثالث عشر.

والمسجد الكبير في ارضروم من الحجر المنحوت، بناء بسيط للغاية، ولاصحن له. وقد اصابه الكثير من الاضطراب من خلال عمليات الترميم والاصلاح العديدية التي تمت، والتي يؤكدها وجود خمس كتابات مسجلة بالمسجد.

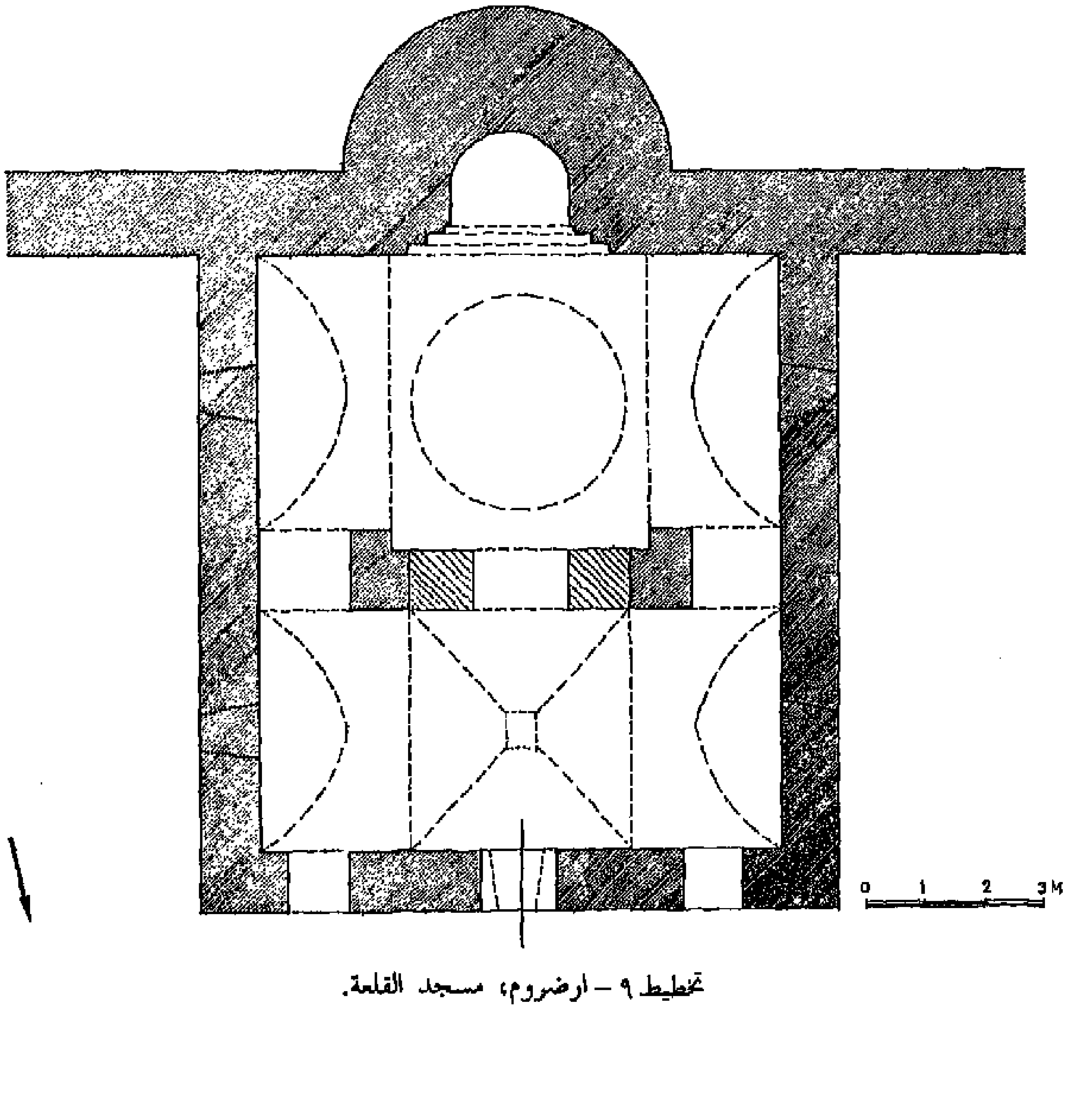
وتتقدم المحراب الان، قبة خشبية، حلت محل اخرى كبيرة ذات دلايات مقرنصة كانت ترتكز على عقود مدببة تزينها حليات متدرجة وعقد هندسية. واعتمادا على نقش يرجع الى تاريخ ترميم قديم حدث عام ١٦٣١م، فان خصائص مسجد الاتابك هذا ترجع الى عصر السلطقيين. ويذكر: نصرت في كتابه «تاريخي ارضروم» انه قرأ على احدى الحشوات ان باني المسجد هو ابو الفتح محمد، عام ٥٧٥هـ/ ١١٧٩م. وقد



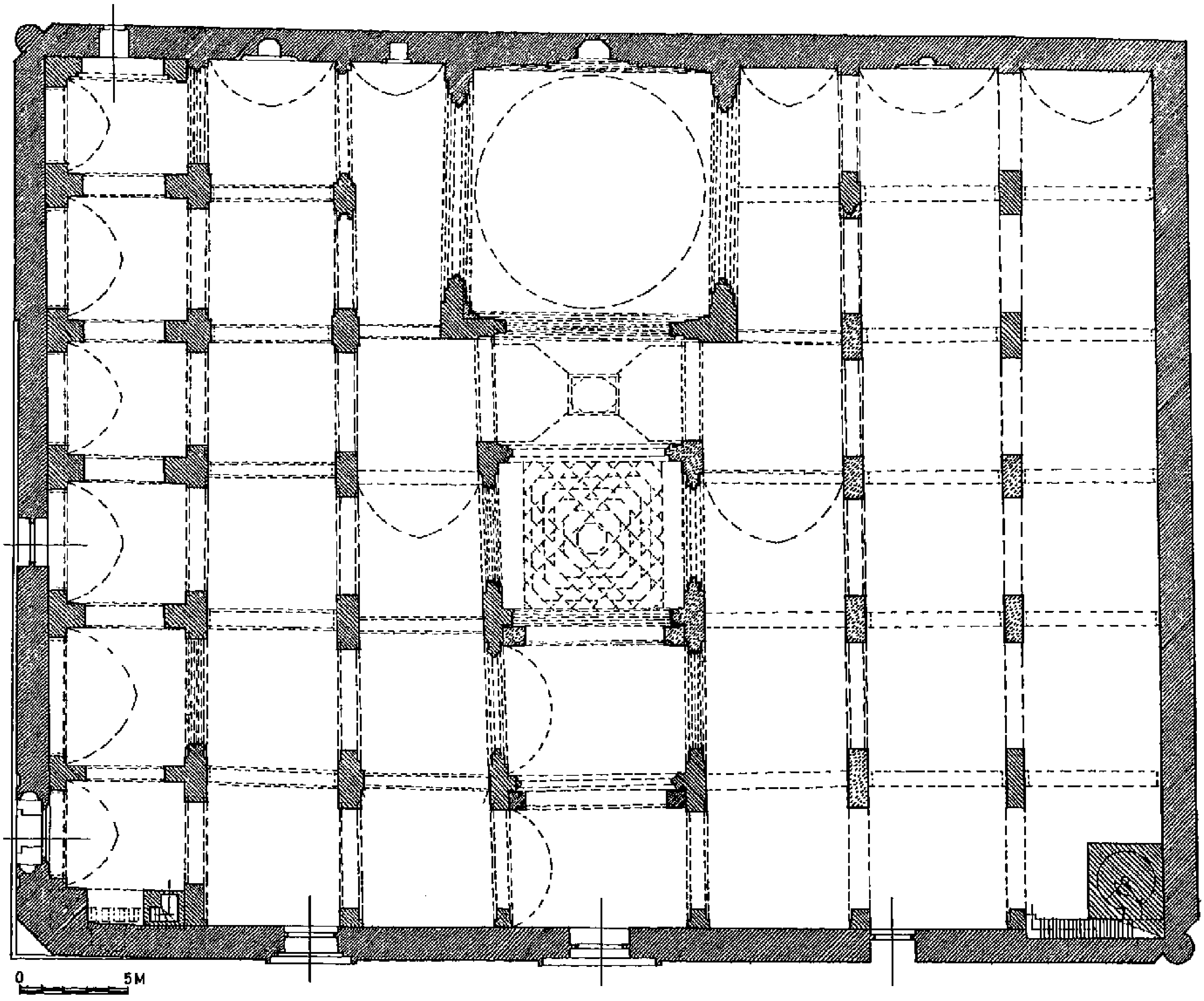
تصميم ١ – سيواس، الجامع الكبير، المحراب الحجري.



تخطيط ٨ – سيواس، الجامع الكبير.

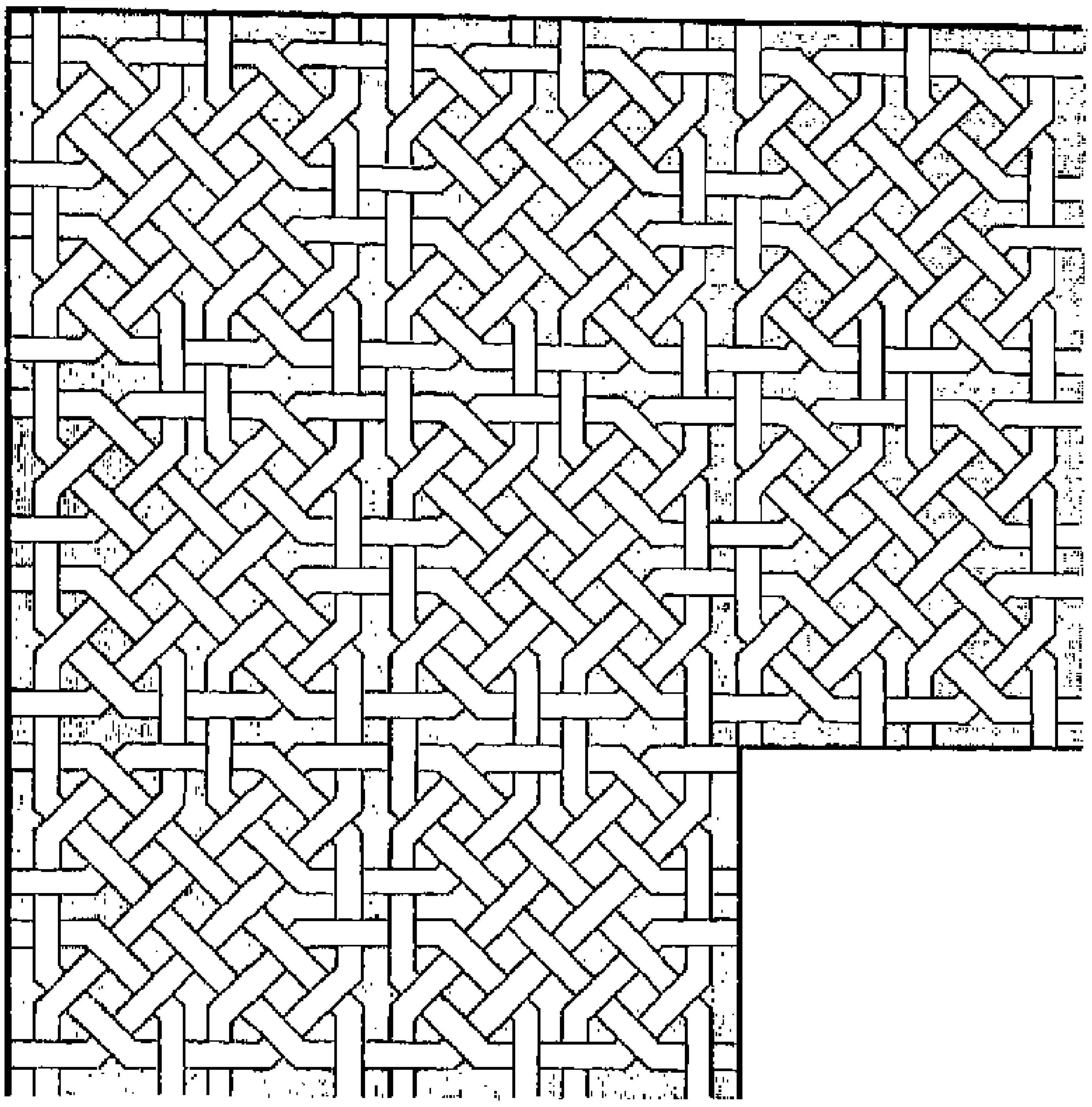


تخطيط ٩ – ارضروم، مسجد القلعة.



تخطيط ١٠ – ارضروم، الجامع الكبير.

رأى لينج (Lynch) هذه الكتابة ايضا. ومحال ان تكون القبة الحالية، واسلوب الاقبية المستخدم في التغطية من ثمرات اعمال الترميم. فمن وجهة نظر تطور الاساليب المعمارية، يبدو معقولا افتراض او اعتبار القبة، بصفة عامة، امتدادا لاسلوب السلطقيين في عمارتهم لمساجد القرن ١٢م. (تخطيط ١٠). حدث هذا، مع بعض تعديلات روعي فيها مثلا، الاقتراب الى حدما من الاساليب المتبعة في القبة القديمة وفي نظام الاقبية عموما، كما يبدو واضحا قدم حائط المحراب. اما حنيه المحراب الواسعة والمربعة الشكل، فتزينها نقوش محفورة حفرا بارزا على شكل جدائل كونتها اشكال مثمنات متقاطعة تدور حول طاقية المحراب ذات المقرنصات. وهذه الجدائل تعطينا تشكيلات زخرفية غير مألوفة، خلاصتها اشكال ثمانية يرتبط بعضها ببعض لتتحول الى مجموعات رباعية التشكيل (تصميم ٢). وقد استخدمت بعض الاحجار القديمة المنحوتة على هذا النحو في عمليات الترميم التي حدثت بالنسبة للعقد الداخلي لباب المسجد الموجود بحائطه الشمالي. اما المساجد



تصميم ٢ – ارضروم، الجامع الكبير، المحراب الحجري.

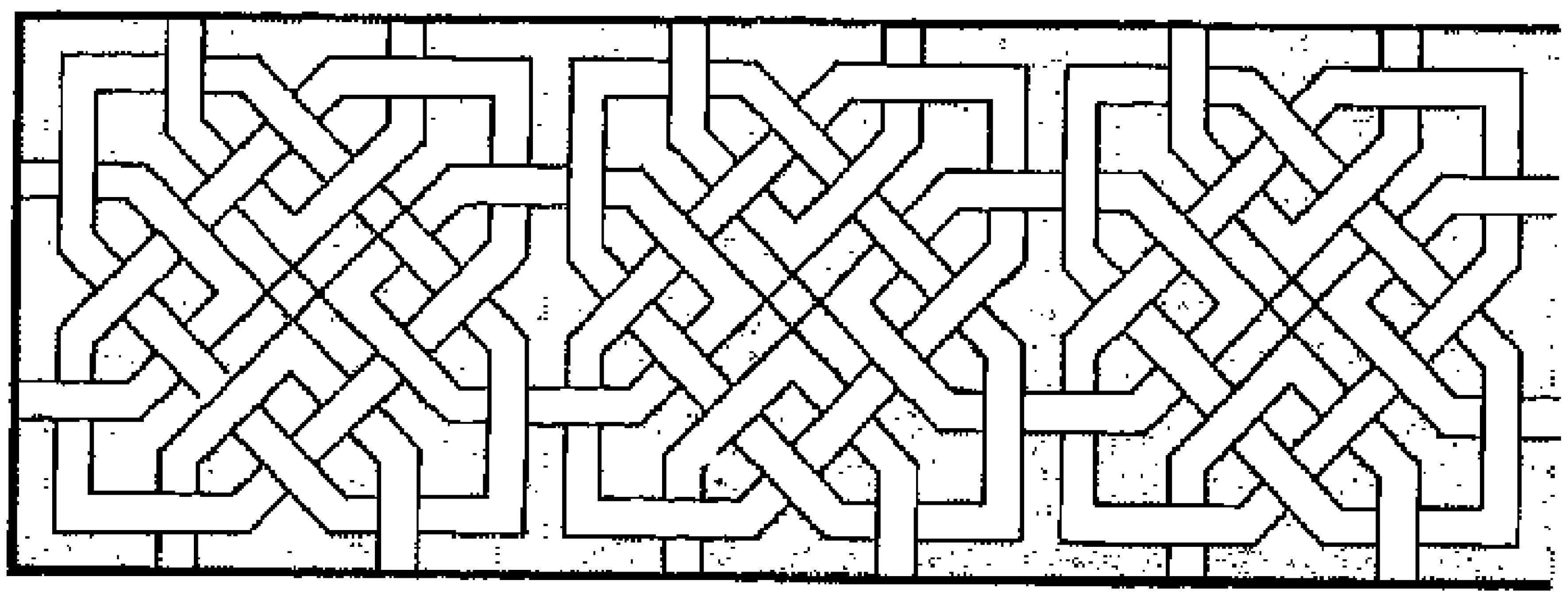
الاخرى الباقية من عصر السلطقيين، فانها ابعد من ان تمدنا بأية معلومات صحيحة، فيما يتعلق بالتخطيط العام لمباني العصر.

واقدم مباني المنكوجكيين : مسجدهم الصغير في قلعة ديوريكي. اقام هذا المسجد – كما تدل على ذلك الكتابة الموجودة به – الشاهنشاه، عام ٥٧٦هـ/ ٨٠–١١٨١م. وهناك توقيع لشخص اسمه : حسن بن فيروز المراغي. ويكشف لنا هذا الاسم. ان مهندس المبنى وافد من اذربيجان. ولهذا المسجد الصغير، الذي يرجع الى القرن ١٢م، اهمية خاصة : اذ ان تاريخه معروف بصفة مؤكدة وتخطيطه لم يتناوله اي تعديل، وتخطيطه مستطيل الشكل تغطيه اقبية متعامدة على جدار القبلة. اما البلاطات الجانبية فتعلوها اربع قباب تحملها الدلاّيات. ومما يلفت النظر هنا، حنية المدخل المتدرجة ذات الكتابات والزخارف على الحجر والطوب (شكل ٦). ويزين الحافة العريضة التي تدور حول المدخل، تصميمات من زخارف هندسية محفورة، تتكون من اشكال مجدولة، قوامها مسدسات مستطيلة ومتقاطعة (تصميم ٣). اما البلاطات الفيروزية اللون، التي تزين فراغات الاشكال السداسية والتي يحددها الطوب داخل خصرى عقد الباب، فجديرة بكل اهتمام لانها، هي ومثيلاتها الموجودة في مئذنة سيرت (Siirt)، تعتبران اول امثلة هذا النوع من الزخرفة في بلاد الاناضول. وتزدان حشوة عقد الباب المصنوع من الطوب، بتغطية حجرية ذات زخارف قوامها مثمنات نجمية متشابكة. اما اطارات المدخل وتيجان الدعائم الركنية، التي على جانبي الباب، فقد زينت ببراعة فائقة، بالافرع النباتية المورقة والمراوح النخيلية والاشكال الهندسية. وثمة باب جانبي في الجزء الشمالي من

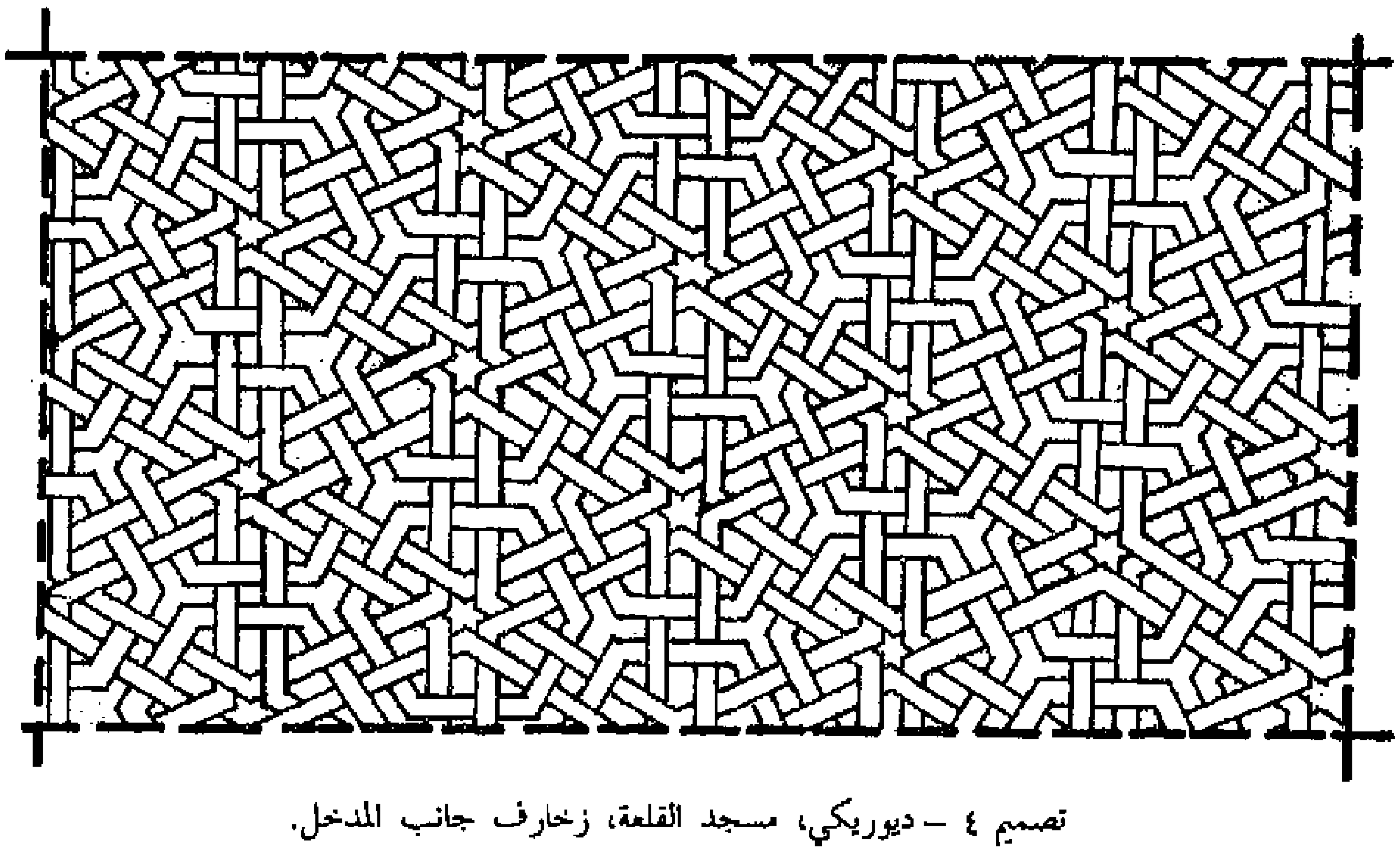
الحائط الغربي، مصنوع كله من الحجر ومزدان بزخارف مبسطة. ونرى في حنيه القبلة، صفوفا متداخلة من الزخارف الهندسية السداسية الشكل، يربطها بعضها ببعض احزمة او اذرع تخرج من جوانبها. وتكون هذه الاحزمة ذاتها، اشكالا سداسية اكبر، تترابط هي الاخرى بالتي هي اصغر منها (تصميم ٤). وهذا المسجد الصغير، الذي مايزال يجمع بين استخدام الطوب والحجر معا في واجهته، الى جانب الكتابات الكوفية المورقة، والتعبيرات الهندسية والنباتية، ليعتبر بكل تأكيد، مثلا زاخرا بالابداعات الطيبة.

واذا كان خارج هذا المسجد غنيا بالزخرفة، فان عمارته الداخلية على النقيض من ذلك. غير انه سرعان ماتلفت نظرنا حنية محرابه والطاقية المروحية الشكل التي تعلوها والتيجان التي تزينها اوراق اللوتس ورءوس السباع المحورة. والجدير بالذكر هنا، ذلك الاسلوب المتماثل والمتناظر في تغطية الاقسام المختلفة من بلاطات المسجد الثلاث بأقبية وقباب متساوية، (شكل ٧). وهذا المسجد لاصحن له. وهناك كتابة تحمل اسم سليمان بن شاهنشاه، ومنبر من الخشب المحفور – نزعا منه الى مسجد آخر، ثم فقدا الان، ولايوجد حاليا الا جزء من اطار الباب عليه زخارف متشابكة وجزء من نص مكتوب غير كامل.

واكبر عمائر المنكوجكيين في ديوريكي، مسجدهم الكبير الذي يتصل به مستشفى، بناه احمد شاه بن سليمان شاه ابن شهنشاه عام ٦٢٦هـ/ ٢٨–١٢٢٩م. وهذا المبنى زاخر بالمستحدثات التي تثير الاعجاب



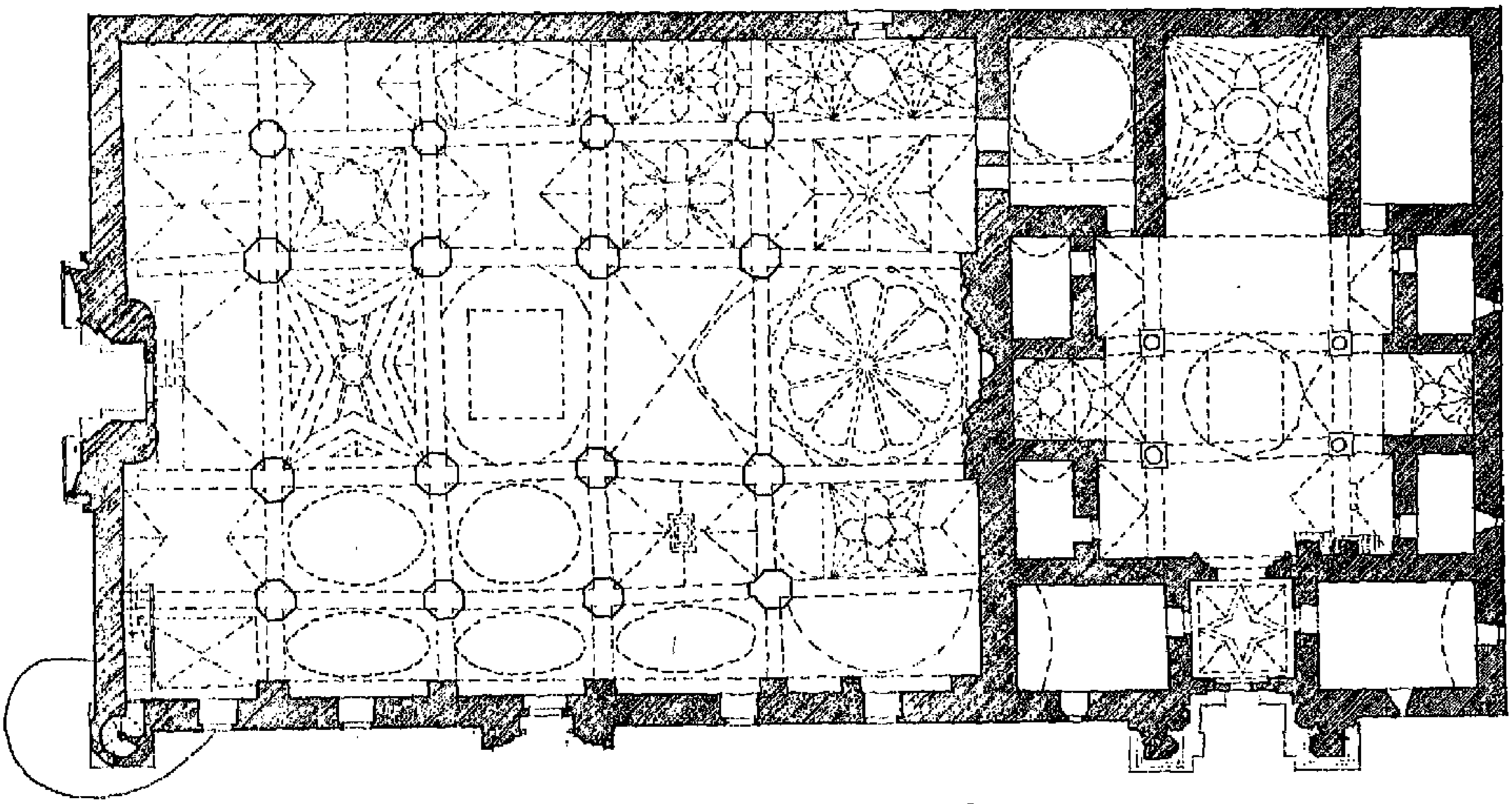
تصميم ٣ – ديوريكي، مسجد القلعة، زخارف المدخل.



تصميم ٤ – ديوريكي، مسجد القلعة، زخارف جانب المدخل.

(شكل ٨). ويوجد على المدخل الرئيسي بالناحية الشمالية، نص يحمل اسم علاء الدين كيقباد، ويذكر اسم احمد شاه كتابع للسلطان السلجوقي. ويشير نص آخر موجود بالمستشفى المتاخم للمسجد من الناحية الجنوبية، الى ان جانبا من هذا المبنى المتلاصق، من اعمال ملكة توران ملك، ابنة بهرامشاه صاحب ارزنجان وكماخ، زوجة احمد شاه سالف الذكر. ويعلو هذا المبنى من الخارج، سقف هرمي يضم في جملته قبة المحراب، ويبلغ عدد الاقبية الاصلية بالمبنى ستة عشر قبوا، اما الاقبية الاخرى الباقية فقد شملها الكثير من الاصلاح والترميم. كذلك عززت الدعائم السداسية النحيلة التي تحمل السقف، بكسوة من الحجر السميك (تخطيط ١١). كذلك يوجد خزان للمياه محفور في القطاع الاوسط من المسجد. ويلفت نظرنا في منطقة وسط المسجد، عقود اقبيتها من الحجر وذات زخارف منحوتة وغنية جدا، وتشتمل زخارفها على مراوح نخيلية ورسوم هندسية متشابكة (شكل ١١). ومحراب المسجد من الحجر المنحوت، ومحدد بوضوح في دخلة واسعة بالجدار وبسيطة في نفس الوقت. ويضم المحراب صفوفا من المراوح النخيلية المحفورة حفرا شديد البروز، يكاد يقفز من الجدار. ومن حول ذلك حليات اخرى بنائية قوية. وهذا المحراب، بابعاده تلك وبزخارفه الغنية، مثال لانظير له في كل بلاد الاناضول (شكل ١٢).

والمنبر الرائع المصنوع من خشب الابنوس، والذي هو من عمل احمد التفليسي، قد وضع بعد تمام انشاء المسجد باثنتي عشرة سنة (شكل ١٣). وتتكون زخارفه من صفوف من النجيمات الهندسية المشغولة بالافرع النباتية الدقيقة، كما توجد مجموعة من الكتابات الخطية، يبلغ عددها العشرين، وهي الاخرى محفورة ومتنوعة الاشكال والتكوينات. وليست هناك معلومات عن المدعو «محمد» الخطاط، الذي يضم النص اسمه



تخطيط ١١– ديوريكي، الجامع الكبير والمستشفى.

الاول فقط. اما الجناح الملكي المصنوع من الخشب، وبابه الخاص به، الذي كان بالجانب الشرقي، فلا وجود لهما، ولايوجد سوى بعض اخشاب الارضية.

ويعتبر المستشفى، من وجهة النظر المعمارية، اكثر توفيقا في عمارته من المسجد الملاصق له. كما انه – من ناحية المظهر – اكثر روعة وبساطة والفاتا للنظر (شكل ١٥). وهو مايزال يحتفظ بخصائصه القديمة، التي تربطه معماريا بمجموعة المدارس ذات القباب. وسقف المستشفى به (شخشيخة) منور مفتوح في وسطه (شكل ١٦).

وبالمستشفى غرفة، اتخذت مدفنا، تقع في الركن الشمالي الشرقي منه، بها باب يوصلها بالمسجد. وربما كان للقبة التي تغطي الغرفة الان، سقف مخروطي اول الامر. ونرى لفظ الجلالة (الله) ورسوما من الافرع النباتية المورقة على بلاطات نصف سداسية وذات ألوان ذهبية وفيروزية تزخرف جانبا من التابوت الموجود بالغرفة. ومع ان مهندس المبنى، «خرّمشاه» المنسوب الى مدينة اخلاط (Ahlat)، والذي سجل اسمه على كل من المسجد والمستشفى، قد ابتكر تحفة معمارية رائعة الزخرف من الداخل، الا ان افكاره لم تكن كذلك بالنسبة للمظهر العام من الخارج، بسبب حجارة المبنى المنحوتة ذات اللون الاصفر الباهت. فلا هو حقق نجاحا في خلق واجهة مهيبة، ولاهو حقق منظورا عاما يستحوذ على الالباب. هذا بالاضافة الى ان المئذنة، والحائط ذا الدعامات المستديرة الخشنة، التي اضيفت الى المبنى زمن السلطان سليمان القانوني، جاءت هي الاخرى، غير منسجمة مع المبنى. ورغبة في خلق نوع من الحيوية على جدران واجهة المبنى، بسبب خلوها من اية زخارف، فقد تم عمل اربعة مداخل جميلة، ينفرد كل منها باسلوب خاص به. فتلك التي في الجانب الشمالي مفرطة في الزخرفة واسلوبها اسلوب «باروكي»، بينما الغربية تظهر كانها قطعة من النسيج، اما الشرقية والتي تفتح على الرواق الملكي خلفها فاسلوبها سلجوقي خالص. والرابعة، وهي الباب الخاص بالمستشفى، فهي قوطية الاسلوب. والمدخلان الشمالي والغربي يبرزان عن الحائط بمقدار متر، اما مدخل المستشفى فيبرز بمقدار مترين. والثلاثة مداخل ترتفع فوق الجدار وتوجد ظلة واحدة في الجانب الغربي. وعلى اية حال فان هذه المداخل المتباينة فيما بينها معماريا، تعتبر في حد ذاتها قطعا فنية رائعة، برغم عدم تلاؤمها مع المبنى، وبرغم عدم وجود خيط يربط بينها ككل. واذا نظرنا الى سطوح التشكيلات الزخرفية القوية التي تزين مدخل الجدار الشمالي، والتي تجمع بين ازواج غير منتظمة من اوراق النبات ومراوح النخيل واللوتس والاقراص المستديرة؛ نجدها هي الاخرى مكسوة بوريدات وافرع نباتية واشكال نجمية محفورة حفرا رقيقا.

والزخارف التي نراها في المدخل الغربي. ذات تأثير وجاذبية بسبب رقة تصميمها وقلة بروز حلياتها. اما حنية المدخل العميقة، فيعلوها عقد ثلاثي الفصوص يرتكز على دعامتين بنائيتين وتملؤها دلايات منشورية تشبه تلك المصنوعة من الخشب. وعلى الحائط الشمالي شكل نسر ذي رأسين ؛ لعله رنك علاءالدين كيقباد. وهناك صقر يقف على رجل واحدة، وينظر برأسه نحو الحائط المجاور ؛ وربما كان هو الاخر شعارا لأحمد شاه، (شكل ٩).

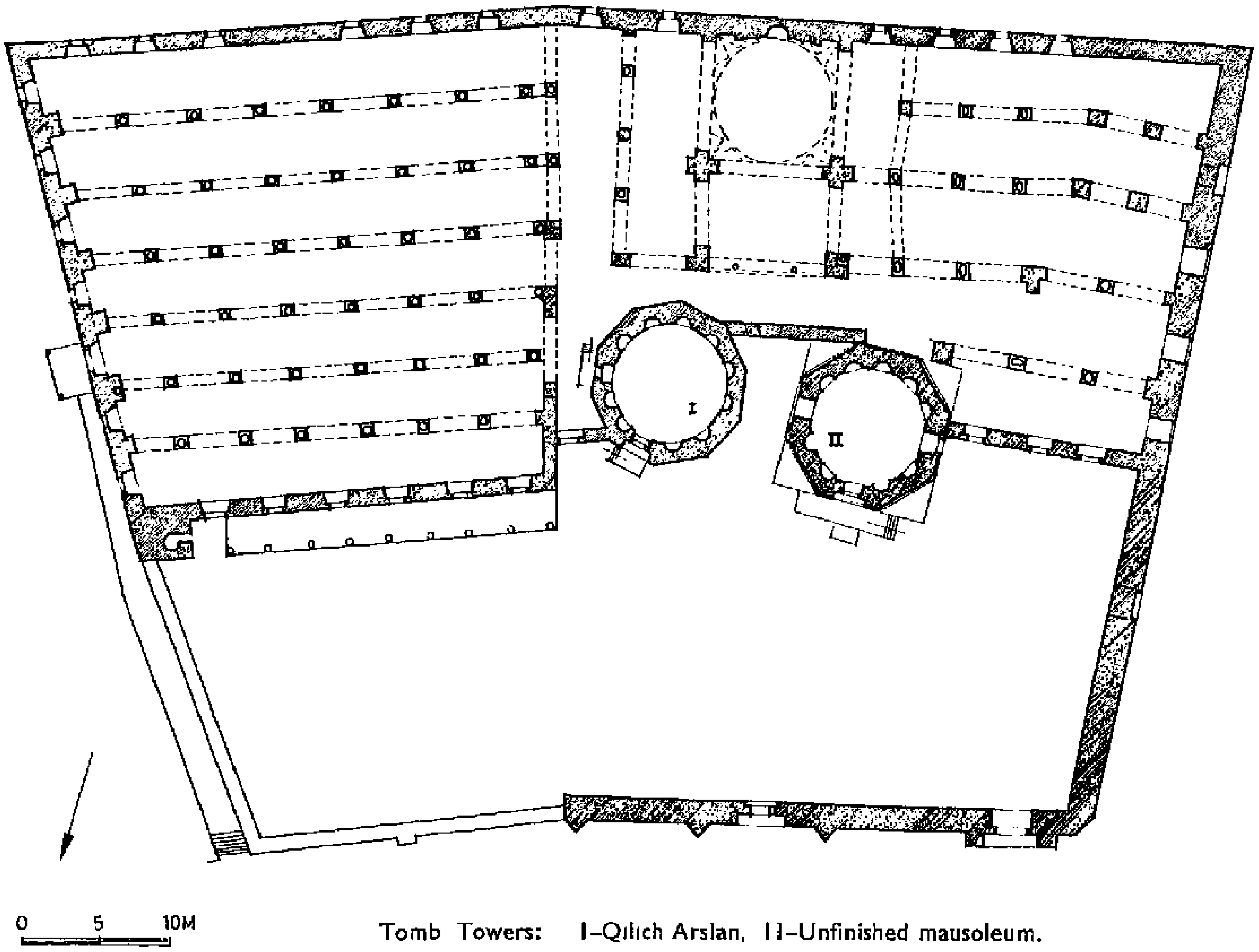
ويبدو ان ظلة الباب الشرقي قد بنيت عام ١٢٤١م، اي وقت عمل المنبر، وهي سلجوقية الاسلوب والصنعة ايضا (شكل ١٠).

اما واجهة مدخل المستشفى، باسلوبها القوطي الفخم، فانها تتسيد باستعلاء الجدار الغربي، وتطل عليه من خلال عقد واسع مدبب. وتبدو زخارفها اقل وفرة واقرب شبها لتلك التي على المدخل الشمالي، (شكل ١٤). وتضم الحليات البنائية المستديرة، التي الى يمين ويسار المدخل، رأسين آدميتين تشبهان الرسوم الرمزية، التي نراها فوق ابنية المستشفيات السلجوقية الاخرى. واحد هذين الرسمين مشوه تماما في معظمه. ولرأس احدهما شعر طويل، ولعل هذه الرأس ترمز الى القمر؛ كما ترمز الرأس الاخرى للشمس. ويمكن رؤية رأسين آدميتين اخريين، مدفونتين بين ثنايا الحليات البنائية، وذلك في مكان متأخر، الى يسار الداخل. ويظن البعض ان هذه الرءوس الادمية تمثل احمد شاه وزوجته توران ملك، ولكن هذا الظن لايصادف اي قبول.

ويعتبر المستشفى والمسجد، وحجرة الدفن التي تصل بينهما، اقدم امثلة الابنية المشتركة او المجمعات في بلاد الاناضول. وهذا النموذج غني بالابتكارات الملفتة للنظر، حيث نرى فيه الكثير من الاشباه والنظائر التي عرفتها عمائر القرن الثاني عشر الميلادي. وسوف يبقى هذا العمل المعماري الباهر، الذي اقامه المنكوجكيين نموذجا للعمارة الاقليمية التي صادفت بعضا من عناصر التطور، وترجمة – ان صح هذا التعبير– لصيغ زخرفية جصية رائعة، بلغت كمالها على ايدي سلاجقة ايران، ورايناها صيغا زخرفية رائعة، على الحجر. والنماذج التي تقوم دليلا على ذلك هي : كمبدى علويان بهمدان والمحراب المصنوع من الجص بمسجد الجمعة في اردستان والمحراب الجصي بمقبرة بيرحمزة سبزبوش في ابارقوه. ويتضح من بقايا بعض احجار المقابر المقامة في مدينة اخلاط، موطن المهندس خرمشاه، ان اخلاط كانت واحدة من اقدم واغنى مراكز صناعة الحجارة المنحوتة في الاناضول. ويبدو ان خرمشاه، استقدم من هناك اصول تلك الصناعة البارعة، وانه وضع برنامج عمل دقيق ليحتذيه البناءون. واذا كان المنكوجكيين قد فضلوا اسلوب العمارة السلجوقية؛ فانهم يكونون بذلك قد حققوا لانفسهم اسلوبا اصيلا، اساسه توليفة صادقة وبارعة. ونلمح هذا في المسجد الكبير وملحقاته في ديوريكي حيث تتلاقى تأثيرات عديدة انصهرت واختلطت بسرعة وجاءت غنية بالابداع.

المساجد السلجوقية بالاناضول

اخذت العمارة السلجوقية، ابتداء من القرن الثالث عشر وماتلاه، في التطور والانتشار ببلاد الاناضول. وصار تخطيط مسجد علاءالدين في قونية، نموذجا يحتذي مع مرور الزمن، رغم انه قد عز في الجملة بلوغ مستواه. وقد ورد في النص الخاص بالسلطان مسعود قليج ارسلان الثاني الموجود على المنبر الابنوسي الفاخر، (المصنوع لاول مسجد انشئ عام ٥٥٠ هـ/ ١١٥٥م) اسم المكلف بالبناء، وكان من اهل اخلاط ويدعى «منكوبرتى» (شكل ٢٠). وهذا المنبر، اقدم مانعرف من المنابر ذات الكتابات، واقدم ماهو مؤرخ من اعمال السلاجقة الفنية. وللانسان ان يتوقع ان المسجد الذي له مثل هذا المنبر، لابد وان يكون له مهندس خليق به. والحقيقة ان المسجد ينقسم الى مرحلتين مختلفتين تماما. فهو يجمع بين القبة التي تعلو المحراب والايوان ذي السقف المسطح. وهذا نموذج تقليدي للعمارة التركية. (تخطيط ١٢). ويقوم قرب مجاز منطقة قبة المحراب مدفن ذو تخطيط عشرى الاضلاع – بناه قليج ارسلان؛ والى جانبه مدفن اخر ثماني الاضلاع،



Tomb Towers: I–Qilich Arslan, II–Unfinished mausoleum.

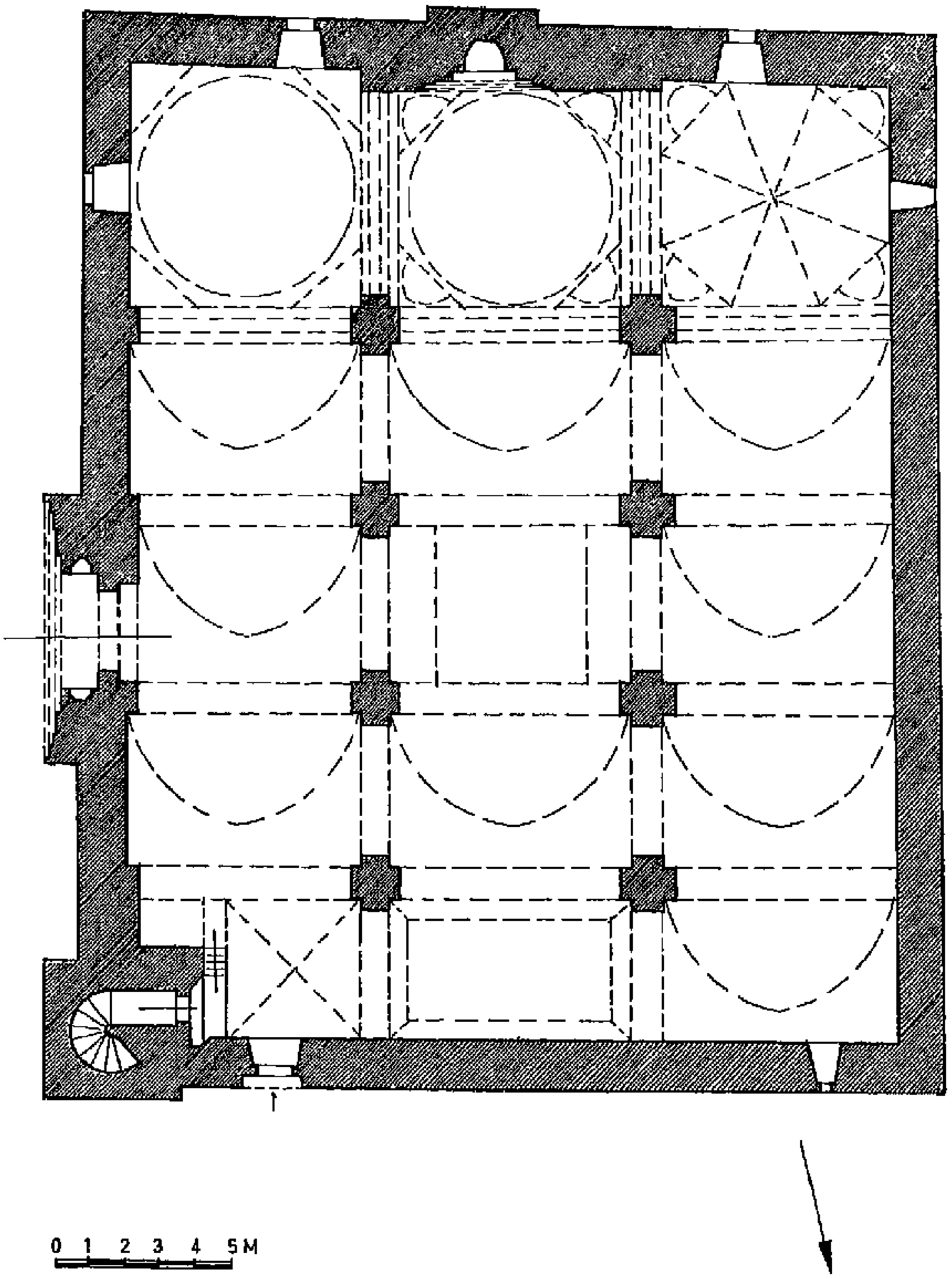
تخطيط ١٢ – قونية، مسجد علاء الدين.

لم يكمل بناؤه. والى الشمال من هذا كله : صحن المسجد الذي يتقدم سائر اقسام المبنى بواجهة ضخمة، وتكسو هذه الواجهة مجموعة من الكتابات، تبدو وكأنها معرض لتحسين الخطوط. ونقرأ فيما نقرأ من هذه الكتابات : اسماء اثنين من كبار مهرة الحرفيين هما محمد خولان الدمشقي وكريم الدين اردشاه، واسماء اخرى منها : الاتابك اياظ والسلطانان السلجوقيان : كيكاوس الاول وكيقباد الاول. ويعتبر الارتفاع التدريجي من اليسار الى اليمين في عقود حنايا الواجهة، التي تقوم على اعمدة سبق استخدامها، من الامور غير المألوفة، كما تبرز ظلة المدخل، التي تعلو عن الحائط، رائعة ومتسيدة كل الواجهة وذلك بتكويناتها الزخرفية ذات الاشكال الهندسية المتشابكة والمتداخلة والتي تجمع بين الحجر والرخام الملونين والمجلوبين من العمائر الزنكية. اما الحشوة التي توجد في اعلا الكتابات السابقة، فتملاؤها رسوم اشكال نجمية وصليبية تذكرنا بتلك الجدائل القديمة رباعية الطيات التي تتكون من تقاطع العديد من الاشكال الثمانية الاضلاع. وثمة شك فيما اذا كانت هذه الظلة، التي سد مدخلها بالحجارة المنحوتة، كانت تستخدم كمدخل، حيث لايوجد ممر يصل مابين واجهة الصحن وبين المسجد ذاته. ولما كان مهندس المسجد دمشقي الاصل، فقد استقدم معه عناصر من تعبيرات الزخرفة الزنكية. فنحن نقرأ على ضريح قليج ارسلان، حيث يدفن بعض سلاطين السلاجقة، اسم مهندس المبنى : يوسف بن عبدالغفار الخوجني.

واكثر اجزاء المسجد اهمية – من وجهتي النظر المعمارية والزخرفية – هو داخله المغطى بالقباب. وفي بعض الترميمات التي حدثت عام ١٨٩١م، تم وضع محراب لاجمال فيه، مصنوع من الرخام الابيض، في محور المحراب القديم تماما؛ واحتجب المحراب الاصلي ولم يعد يظهر منه سوى نصفه العلوي، الى جانب الحشوات المثلثة المصنوعة من الفسيفساء الخزفية. وتصل هذه الحشوات بين المحراب ومنطقة الانتقال الى القبة. واساليب صناعة الفسيفساء وزخرفة اشكالها الهندسية والنباتية، بألوانها الفيروزية والزرقاء الداكنة والحمراء والبنفسجية، تعتبر في درجة متطورة جدا بالنسبة لتاريخ المنبر، وهذا يجعلها اقرب مايمكن الى عصر استكمال المسجد. ويؤكد ذلك كتابات تحمل اسم علاءالدين كيقباد، تاريخها ٦١٦هـ/ ١٢١٩م، (شكل ١٩).

وهناك رأي اخذ به «ف. زرّه –١٩١٠»، يؤيده فيه «د. لام – ١٩١٥» مؤداه ان الساحة الفسيحة الشرقية التي تقوم على الاعمدة، كانت في الاصل صحنا للمسجد. ويزعمان انه على الرغم مما حدث هناك من ترميمات، فان هذا الجزء احدث عهدا من الاجزاء الاخرى، ولابد انه اضيف الى تخطيط المسجد الاصلي كمشروع لم يتح له ان يتم في اوانه. لكن لدينا – من ناحية اخرى -- رأي اخذ به «جلال أسعد ارسوين – ١٩٢٦»، وشاع قبوله، خلاصته: ان القسم الذي يزدحم بالاعمدة، جزء اصلي من المسجد (شكل ١٨). وهذا القسم بدائي في مظهر عمارته: فأعمدته سابقة الاستخدام، والعقود فوقها مدببة وتحمل سقفا مسطحا. ولعله أدخل في الاعتبار، حسبان هذا القسم من التخطيط الاصلي، بمثابة طريق او ممر يقود الى قلب المسجد والى الضريح الذي يدفن به سلاطين السلاجقة. ثم انه يوفر في نفس الوقت فراغا رحيبا، يصلح في حالة الصلوات الجامعة. ومن المعقول ان نأخذ بالفرض القائل : ان قبة المحراب هي قلب المسجد السلجوقي الاول. وخلال الاصلاحات والترميمات التي بدأت على يد كيكاوس الاول، والتي تم انجازها زمن كيقباد الاول، يمكن القول بأن القسم الغربي الذي يقوم على الدعائم، هو الذي بنى اولا، على الأرجح، ثم بنيت فيما بعد الساحة الغربية ذات البلاطات السبع. هذا برغم ذكر اسم علاءالدين كيقباد في نصوص المسجد باعتباره هو الذي اتم البناء تقريبا، وهو الامر الذي وسم المسجد كله باسم «مسجد علاءالدين». ويؤكد ذلك الزخارف الموجودة على التربيعات الخزفية وعلى المحراب والواجهة الشمالية الرائعة. كذلك فان الضريح المثمن الاضلاع والذي لم يتم بناؤه كله بعد، يرجع هو الاخر الى ذلك العصر.

وهناك عمل سلجوقي آخر، يرجع تاريخه الى بداية القرن الثالث عشر، وهو مسجد مدينة آقشهر، الذي افسدته تماما عمليات الترميم. وهذا المسجد يشبه في تخطيطه، تخطيط مسجد «دولى» (Develi)، من حيث تعامد البوائك (البلاطات) على جدار القبلة، والجمع بين استخدام الاعمدة والدعائم، ووجود القبة التي تعلو المحراب. ومئذنة المسجد عبارة عن اسطوانة غليظة تقوم على قاعدة مثمنة، وعليها نقش يقول ان المسجد بني في عهد كيكاوس الاول عام ٦١٠هـ/١٢١٣م؛ ومانزال نرى بالمسجد بعض التربيعات الخزفية القديمة، تزين عقود قاعدة المئذنة. وجاء ذكر هذا المسجد في وقفية خيرية فيها اشارة الى ان علاءالدين كيقباد الاول قد قام بتوسيعه واصلاحه. وتم الكشف – في اثناء اجراء بعض الاصلاحات الحديثة – عن المحراب الاصلي، واظهاره من وراء الملاط. وظهر ان زخارفه، ذات الاسلوب المبكر، اشتملت على اشكال هندسية



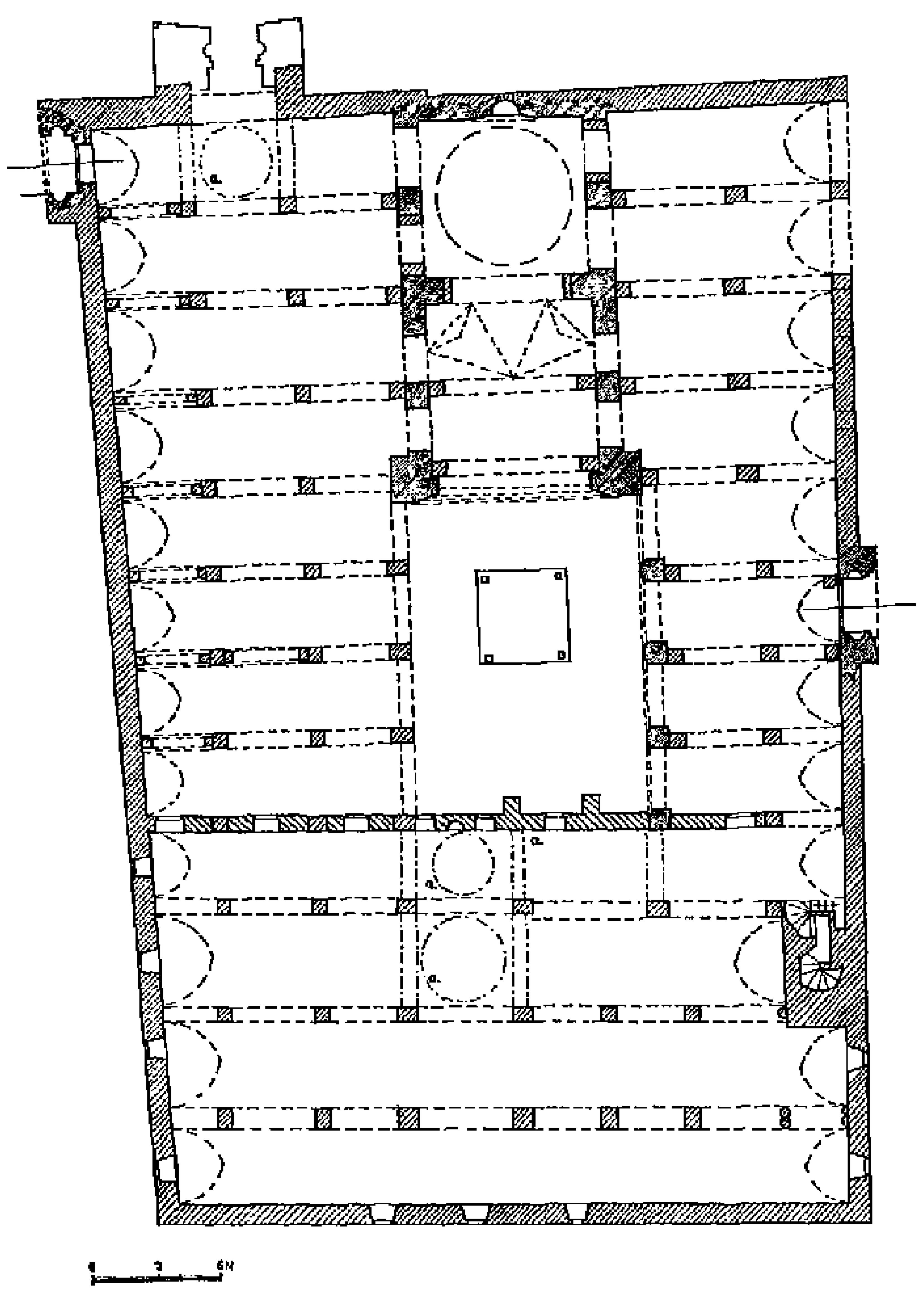
تخطيط ١٣ - نيكده، مسجد علاء الدين.

باللونين: الفيروزي، والاحمر البنفسجي. ونلمح من خلف المقرنصات الخزفية، كلمات : الله والله اكبر مكررة في شريط بقلم الثلث غير الجيد.

ومايزال مسجد علاءالدين كيقباد في نيكده (Niğde) باقيا على حالته الاولى، وماتزال تتمثل فيه كل العناصر التقليدية المميزة لعمارة المساجد السلجوقية في اول عهدها. وبلاطات المسجد او بوائكه، لاهي موازية لجدار القبلة ولاهي متعامدة عليه تماما، وانما هي خليط من ذلك (تخطيط ١٣). وظلّة المدخل الرئيسي، بالجهة الشمالية، ترتفع عن الحائط. وهناك باب آخر في الركن الشمالي للمسجد، حيث تقوم المئذنة (شكل ٢١). ويوجد في القسم الاوسط من المسجد منور يذكرنا بالصحن القديم المكشوف، الذي نعرفه في المساجد التركية، اما داخل المسجد فتزينه انماط متعددة من الزخارف، تتجلى في قبابه الثلاث.

وترتفع قبة المحراب على عقود مقرنصة من الحجر. وزخارف المحراب خالية تماما من العناصر النباتية، وتقتصر فقط على اشكال هندسية متشابكة ومتداخلة، تضم فيما بينها اشكالا نجمية وجدائل وغيرها. اما بطن حنية المحراب فخال من الزخرفة تماما. واضيف للمسجد - في وقت متأخر - منبر سئ الصنعة بعيد عن اي ذوق. والمئذنة حتى شرفتها، قديمة واصلية. والمسجد من الداخل غاية في الروعة، اذ تكسوه كله الحليات والزخارف. ونقرأ فوق المدخل نصا مضمونه ان باني المسجد هو «امراهور زين الدين بشارة بك» ١٢٢٣م؛ وذلك ابان حكم السلطان علاء الدين كيقباد الاول. ونرى اسفل الكتابة، صورتين، محفورتين حفرا بارزا، لشخصين لهما ضفائر تتدلى طويلة على جانبي الوجه. وبين الصورتين قائمة باسماء البنائين؛ وعلى رأسهم الريس صدق بن محمود واخيه غازي. وفوق قمة العقد الذي يتوسط المسجد نقرأ للمرة الثانية اسم بناء المسجد صدق بن محمود. والخلاصة ان مسجد علاءالدين في نيكدة يمثل مرحلة تطور هامة وسلسلة من خطوات جادة امتزجت فيها العناصر التقليدية المتعددة لخدمة عمارة المساجد السلجوقية بالاناضول. اما ماكان شائعا في القديم، وماكان يسيطر على الداخل من فراغ وكآبة وبدائية، فقد خفف منه الى حد ما: ظهور المناور المفتوحة والحليات التي ملأت الجدران الخارجية.

ويبدو ان المسجد الكبير بملطية هو الاخر من انشاء علاءالدين كيقباد سنة ١٢٢٤. لكن حدث تغير في التخطيط واسلوب العمارة، بسبب ماطرأ من تعديلات خلال سنوات ربع القرن التالية. وغدت اغنى الاقسام المبنية بالطوب هي اهمها، مثل القبة التي تعلو المحراب والتي تكشف عن القيمة الحقيقية لاصالة المبنى؛ ومثل الايوان والفناء ذي الحوض او النافورة؛ فهذه استمر نقلها عن المساجد الاولى (شكل ٢٢). وهي مأخوذة مباشرة عن مساجد السلاجقة العظام بايران (مثل مسجد زوراه)، سواء من ناحية التخطيط او من ناحية نوعية الاجر (شكل ٢٣). وتشير احدى الكتابات المنقوشة الى ان مهندس المبنى هو يعقوب بن ابي بكر من ملطية (شكل ٢٤). وتتألق واجهة الايوان باسرها بالفسيفساء الخزفية والاشرطة الكتابية ذات اللونين الفيروزي والاحمر الارجواني. اما قبو الايوان المتصل بداخل القبة بواسطة مثلثات منشورية، فتزينه اشكال هندسية كبيرة تشبه الكتابات الكوفية التي يتم تكوينها عن طريق تشكيلات غير عادية من الطوب. ويوجد في نهاية الكتابات القرآنية، وعلى تربيعة من الفسيفساء، اسم الخطاط، هكذا: «كتبه احمد بن يعقوب...». وتحمل القبة المبنية بالطوب، رقبة مثمنة الشكل، لها عقود ثلاثية حاملة (Tripartite Squinches) نعرفها لاول مرة في مقبرة عرب اتا القره خانية، واستمر استخدامها في مساجد السلاجقة العظام. ونظمت قوالب الطوب بداخل القبة على هيئة حلزونية مكونة في الوسط نجمة متشابكة سداسية الرءوس (كأنها خاتم سليمان). والى جانب ذلك كتابة بخط النسخ تدور حول الرقبة ذات الستة عشر ضلعا. وكل مااضيف للمسجد بعد ذلك مبنى بالحجر ويحيط، في نفس الوقت، بالمبنى الاصلي المصنوع بالطوب. ومع ان المدخل الحجري الفخم البارز الموجود بالناحية الشمالية، واجه عدة اصلاحات، الا انه مايزال يحتفظ بقدر كبير من القيم المعمارية. وتشير بعض النصوص الى انه من عمل شهاب الدين الياس (ابو بكر) عام ٦٤٥هـ/١٢٤٧م؛ اثناء حكم كيكاوس الثاني. وتذكر هذه النصوص كذلك ان من ضمن من ساهموا في البناء «الاستاذ خسرو». ويشبه المدخل الشرقي المدخل الشمالي في اسلوبه. وقد اعطيت فيه مساحة كافية للزخارف النباتية المورقة بالاضافة الى الاشكال الهندسية المتشابكة. وثمة مراجع اخرى تقول



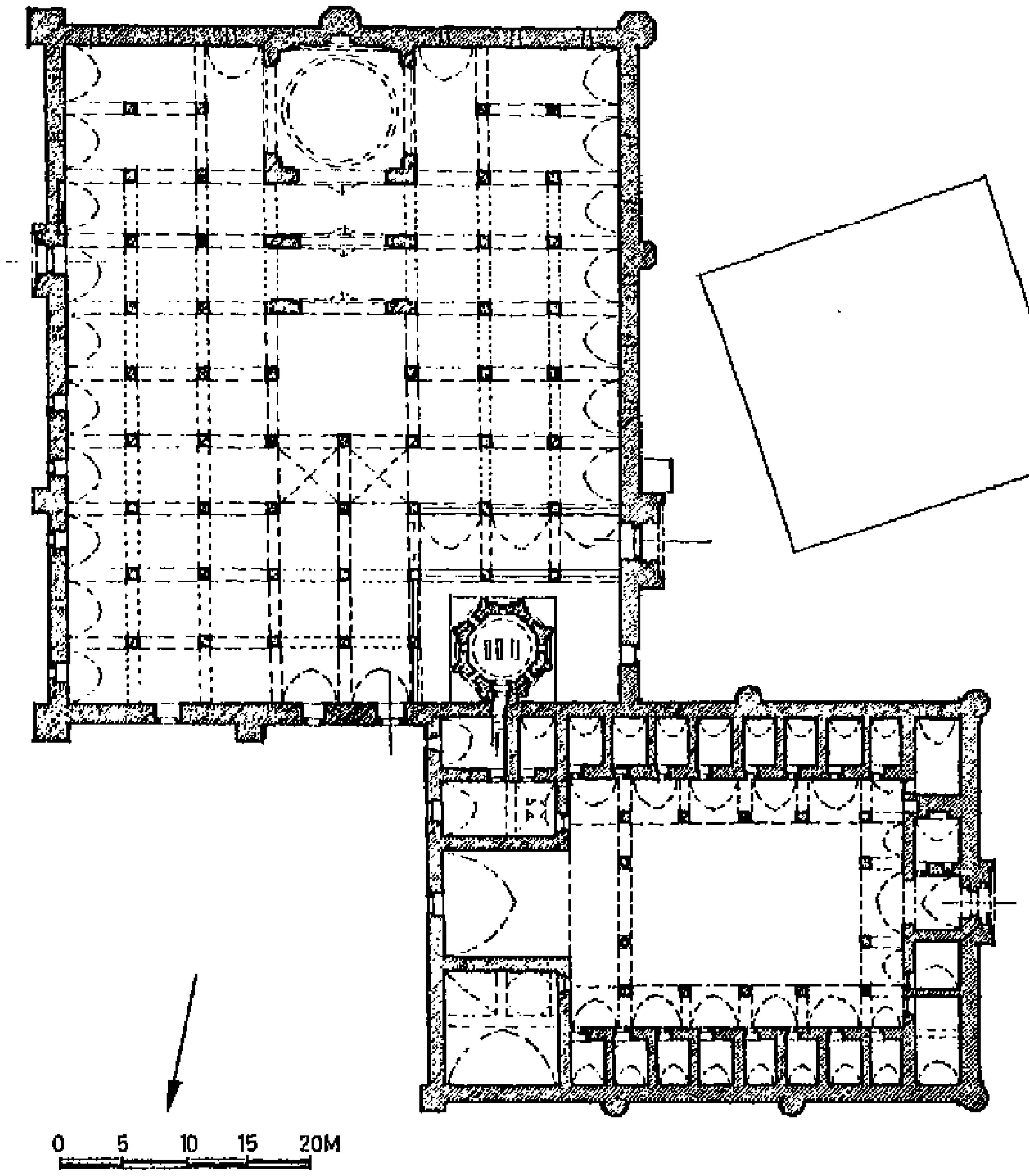
تخطيط ١٤ - ملطية، الجامع الكبير.

ان ترميم المسجد كان عام ٦٧٢هـ/ ٧٣-١٢٧٤م؛ وتذكر ايضا اسم «الاستاذ خسرو» على انه المسؤول عن اقامة المبنى. وجميع المداخل والجدران التي تحيط بالمبنى الاصلي كلها من الحجر، لكنها وقعت تحت عوامل ترميم وتغيير كثيرة. ويرد في نص بخط النسخ منتزع من احد جدران المسجد، اسم مؤسس «قيصرية» (ولعل المقصود قيسارية او دار ضيافة) ثم القاب المؤسس التي منها :... «مملوك المقر الاشرفي السيفي القشلي». وقد كانت ملطية في نهاية القرن الرابع عشر تابعة للمماليك. ويتضح من اسلوب العمارة ان هذه الاضافة، ومعها القبة التي تلي المدخل الشرقي، وكذا المدخل الموجود بالحائط الجنوبي، كلها مما استحدث في ذلك الوقت (تخطيط ١٤).

ويمكن ان نقول في اطمئنان ان الكتابات الرائعة المزدانة بصفوف غير منتظمة من الافرع النباتية على سراي او مسجد علي بك في ملطية الجديدة، هي بقايا من الكتابات المأخوذة من مسجد علاءالدين كيقباد الكبير. وربما تكون هذه الكتابة مأخوذة من المدخل الموجود في الواجهة الشمالية والذي نقل فيما بعد اثناء بعض التغييرات التي حدثت في العهد المملوكي.

وجامع ملطية الكبير يشتمل على اربعة عصور معمارية، وبصرف النظر عما حدث به من التعديلات، فقد حافظ على تخطيط واصول عمارة مساجد السلاجقة العظام بايران، حيث قام في وقت عظم فيه تطور العمارة السلجوقية. ويمكن القول، انه المبنى الوحيد الباقي بالاناضول والذي مايزال يؤكد الصلة المباشرة بالسلاجقة العظام.

ومجمّع الخواند في قيصرية هو اول بناء مركّب لسلاجقة الاناضول. ويتكون من : مسجد ومدرسة وضريح وحمام. وقد اتمت هذا المبنى، ماهبرى خاتون ، زوجة كيقباد الاول سنة ٦٣٦هـ/١٢٣٨ خلال

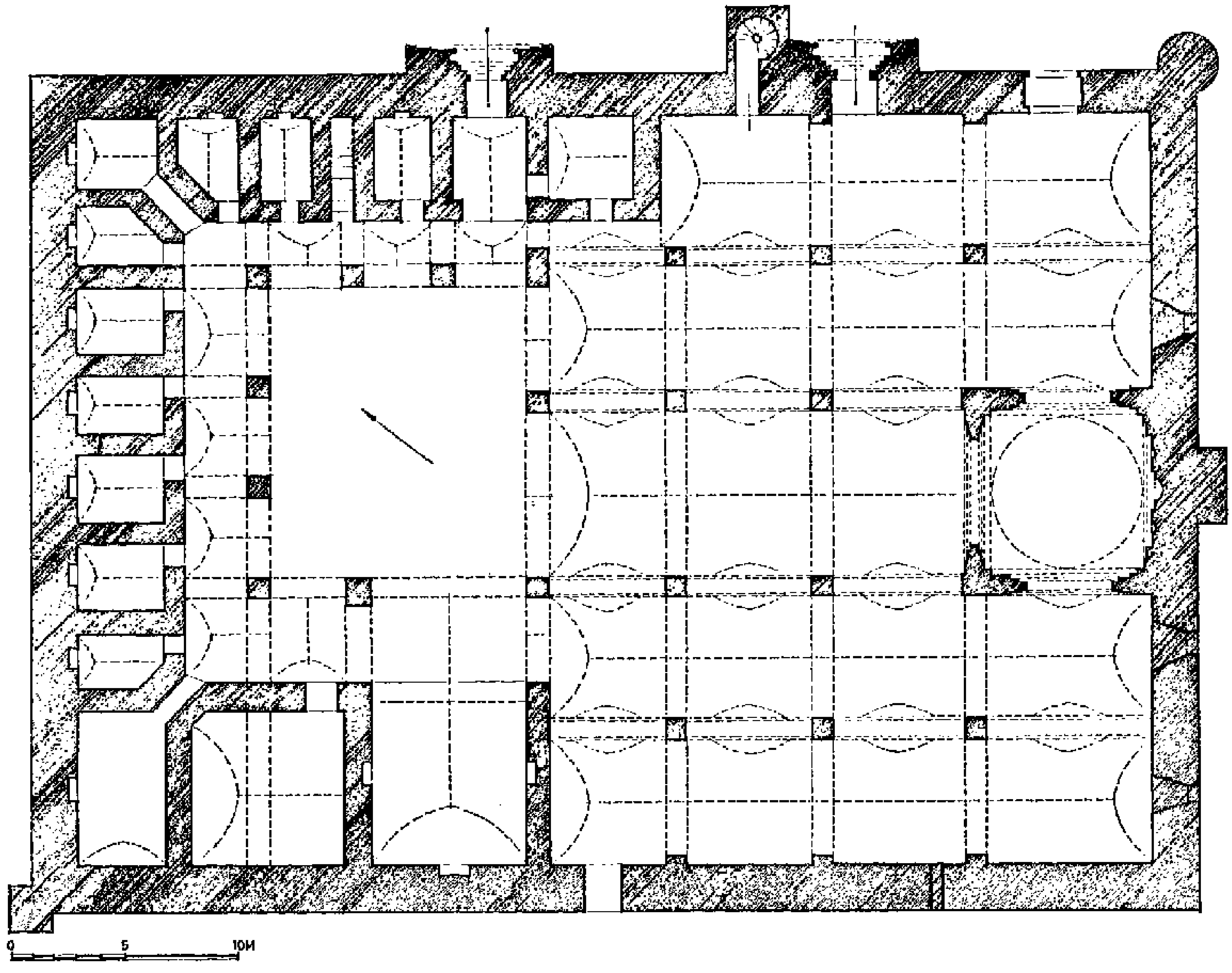


تخطيط ١٥ - قيصرية، مجمع خواند خاتون.

حكم ولدها كيخسرو الثاني. وتم بناء المجمع باكمله من الحجر السوي. والهيئة العامة للمسجد، ولاسيما حيث المحراب والقبة والايوان والفناء الصغير الذي يليه، تقترب من هيئة مسجد ملطية؛ بينما امتداده على جانبي المحراب، يضعه ضمن مجموعة المساجد الكبيرة في ارضروم وقيصرية. وقد شوه تناسق المسجد وتخطيطه، اضافة ضريح في ركنه الشمالي الغربي؛ وهو ضريح ثماني الاضلاع تعلوه قبة. وتتصل المدرسة بالمسجد من الزاوية التي يقوم فيها الضريح (تخطيط ١٥). وقد اضفت السنادات القوية الموجودة بجدران المجمع واركانه، مظهر الحصن على كل المبنى. وللمسجد بابان للدخول، اكبرهما واهمهما هو الباب الغربي. وتلفت النظر لهذا الباب، زخارفه الهندسية والكتابات التي على الرخام. اما الباب الشرقي، الذي يحمل النقش

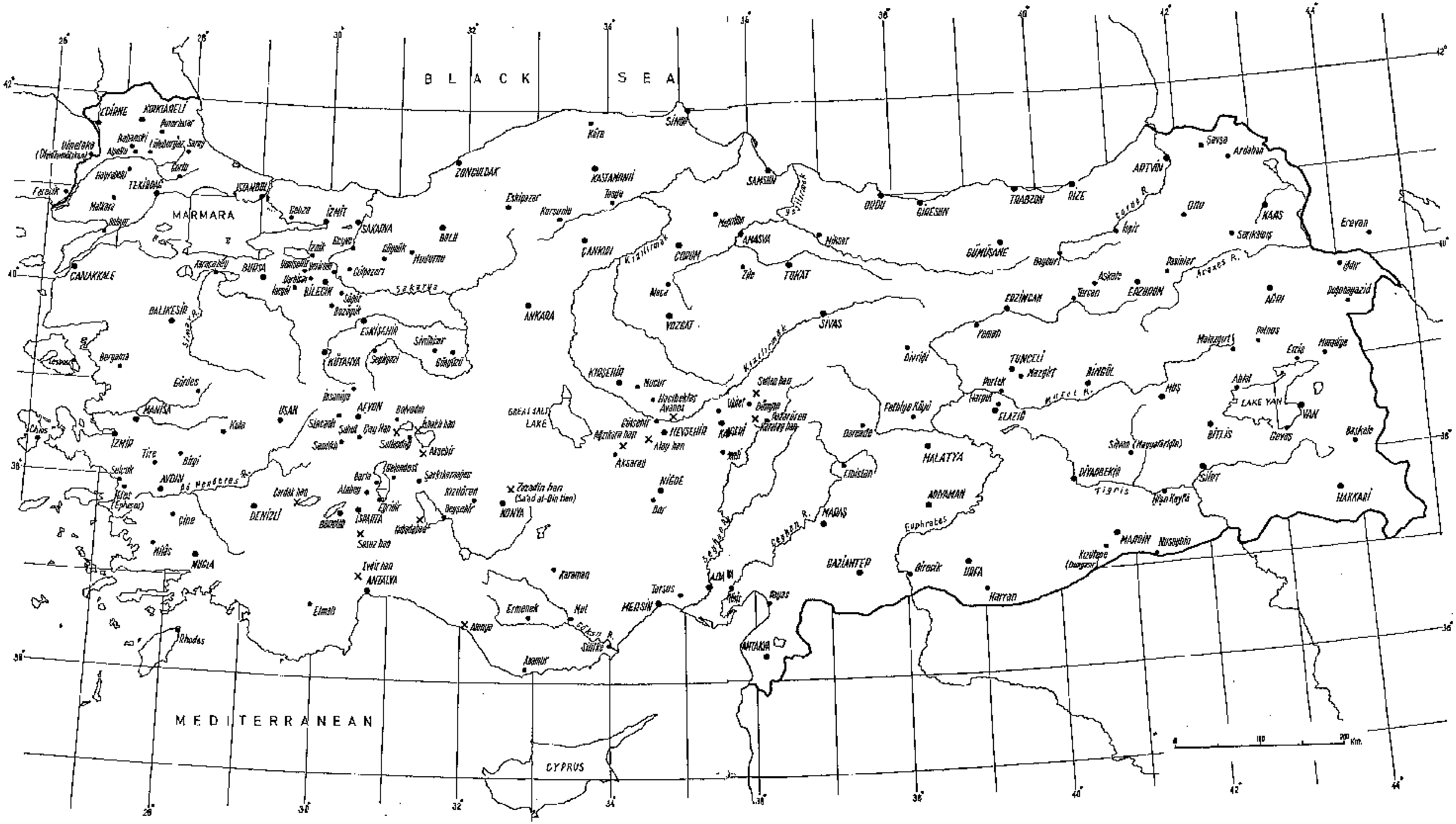
الاصلي الخاص بالتأسيس، فهو ابسط من الباب الغربي في اسلوبه، وشكل المحراب غريب وغير مألوف ولاكتابة عليه. واذا صرفنا النظر عن تيجان الاعمدة التي تزينها اوراق نبات الأقنت (شوكة اليهود)، فان الصفة البارزة هنا هي غلبة وسيادة الزخارف الهندسية. ويشهد استمرار التجديد في اشكال المحاريب السلجوقية بقدراتهم الابداعية في مجال الفنون.

وهناك مبنى مجمّع اخر في قيصرية هو مجمع «حاجي قليج» وتاريخه ٦٤٧هـ/ ١٢٤٩م. ويضم هذا المبنى مسجدا ومدرسة معا، وصحنا ذا عقود، مشتركا بينهما. والمجمع من عمل احد امراء كيقباد الاول،



تخطيط ١٦ - قيصرية، مدرسة ومسجد حاجي قليج.

واسمه ابو القاسم الطوسي ، الذي له قبر في توقات ، (تخطيط ١٦). وفي هذا المسجد يتحدد بشكل واضح مجاز المدخل الرئيسي المتجه الى المحراب ذي القبة. ومدخلا المجمع عبارة عن كتلتين بارزتين في الواجهة الشرقية : احدهما للمدرسة والثاني للمسجد. واسلوب المدخلين هو الاسلوب التقليدي للمداخل السلجوقية. ولاوجود للزخارف المعمارية داخل المسجد، الا على المحراب الحجري؛ والكتابات لاوجود لها ايضا. واذا تجاوزنا اشكال النجوم والجدائل والتواريق والافرع النباتية، امكن القول ان العقد الهندسية المتشابكة المعروف انها من تعبيرات الزخرفة الزنكية، قد تكررت هنا فوق العقود المدببة للحنيات وفي الاركان. وهذه هي المرة الثانية التي نرى فيها هذه الظاهرة في الاناضول، حيث انها ظهرت اول ماظهرت على واجهة صحن



٢ جمهورية تركيا.

مسجد علاءالدين في قونيه، ثم ظهرت فيما بعد على واجهة مدخل مدرسة قره طاي في قونية ايضا.

اما مسجد المئذنة الملوية او الحلزونية في اماسية (Burmalı Minare)فقد بني اثناء حكم كيخسرو الثاني، وذلك على يد وزيره فروخ واخيه يوسف الخازندار (Treasurer Yusuf) عام ٣٤- ٦٤٤هـ/ ٣٧-١٢٤٧. والمسجد كله من الحجر المنحوت، وله ثلاث بلاطات متعامدة على جدار القبلة؛ الوسطى منها وهي الاوسع، تتجه الى المحراب، وتغطيها قباب ثلاث ، اما البلاطات الجانبية فتغطيها الاقبية، واتساعها نصف اتساع البلاطة الوسطى. والمدخل ، الذي يقترب في شكله من ايوان عميق بعض الشئ عقوده مدببة قليلا؛ كما انه لايتوسط الجدار تماما. ويوجد في الناحية الشرقية ضريح مثمن الشكل ومتصل بجدار المسجد؛ بينما توجد في الناحية الغربية مئذنة حلزونية، تمت اضافتها في وقت متأخر. والكتابة المحفورة التي على احدى التربيعات الخزفية المطلية باللون الاخضر وتدور حول المحراب، تحمل اسم المسئول عن المبنى، وهو من اقسراي، واسمه : محمد بن محمود الاقسرائي. وقد تغير هذا المسجد كثيرا بسبب العديد من الاصلاحات، حتى ليصعب كثيرا التحقق من تخطيطه الاصلي.

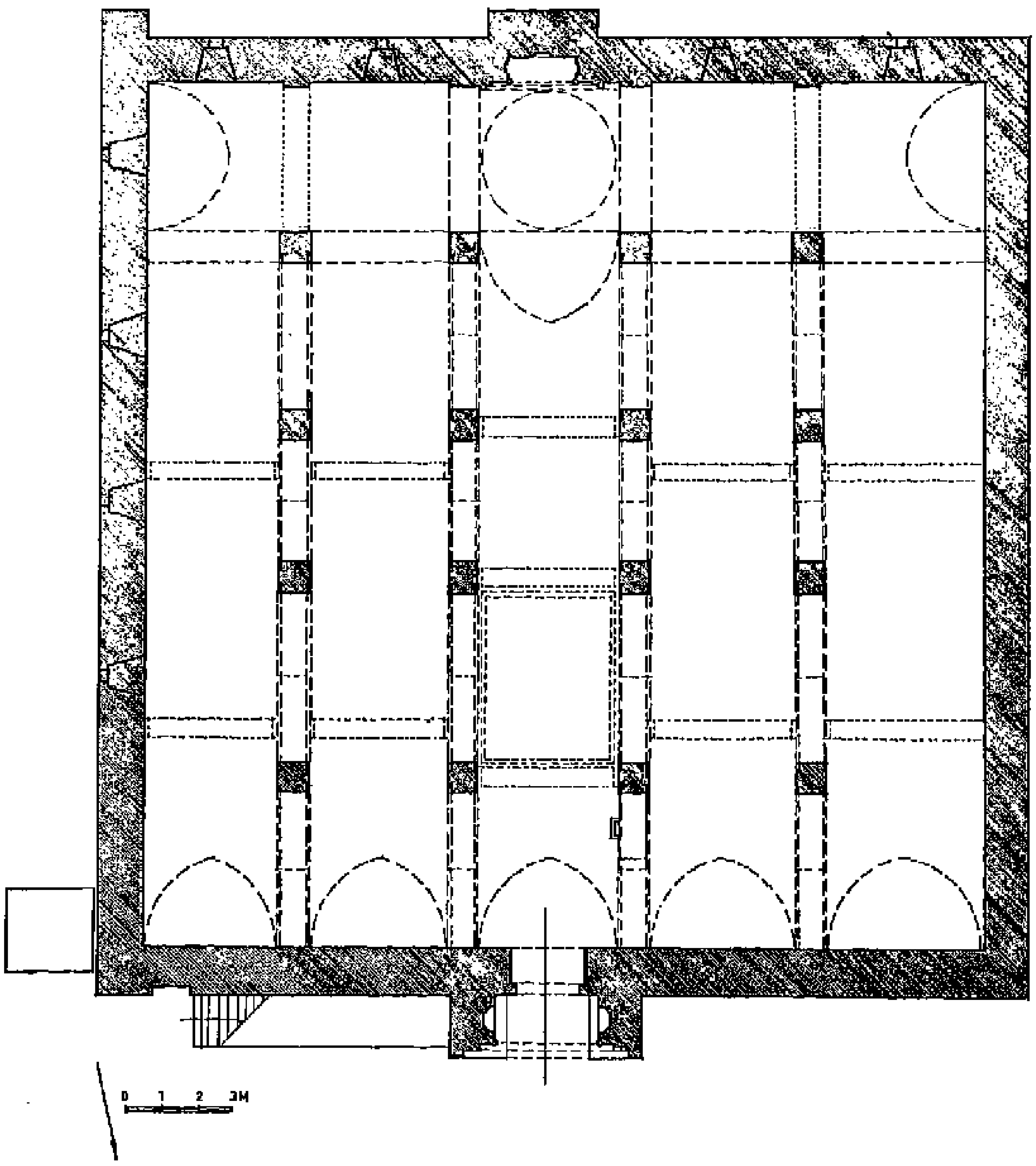
واذا نظرنا الى الحجارة السميكة المصقولة لجدران مسجد غير مشهور كثيرا هو المسجد الكبير بمدينة بنيان (Bünyan) من اعمال قيصرية لفكرنا اننا امام حصن. فلهذا المسجد ثلاث بلاطات، تقوم على اربع دعامات، والعقود من فوقها متعامدة على جدار القبلة؛ والسقف مسطح من فوقها، ومصنوع من الخشب. واهم ما يلفت النظر في هذا المسجد، مدخله وما عليه من كتابات وزخارف. على انه من الغريب ان نجد هنا، في المسجد بصفة خاصة، رسوما حيوانية محورة، تجمع بين رءوس اسود وعنقاوات خرافية منتشرة بين الافرع النباتية، هذا، بالاضافة الى زخارف من الرسوم الهندسية والنباتية ، واخرى تشبه الخط الكوفي المضفر. وبالمسجد نقش كتابي، عسير القراءة الا في جزء منه فقط، ومكتوب بخط الثلث السلجوقي الاسلوب. ونعرف من هذا النقش ان باني المسجد هو المعماري قالويان بن..(؟).. قره بودا عام ٦٥٤هـ/ ١٢٥٦ بتعليمات من امير الامراء. ويتضح من هذا ان المهندسين : قلك (Kölüg)، (هو اسم تركي قديم بمعنى شجاع)، او قلوق (Kalük المعروف من ابنية سلجوقية اخرى) والمهندس قالويان (Kalūyan)، اسمان لمعماريين مختلفين، واسم والد الاول «عبدالله» وربما كان اسم والد الثاني شبيها هو الاخر بالاسم قرابوده .(Karabuda)

ويشير النقش الموجود بالمسجد الكبير في سينوب (Sinop) الى ان مؤسسه هو البروانة سليمان. احد كبار وزراء السلاجقة عام ٦٦٦هـ/ ١٢٦٧. وهذا المسجد، بفنائه الواسع غير المتسق النسب وجدرانه العالية التي تحيط بالفناء (١٢ مترا) وبلاطتيه المتوازيتين مع حائط القبلة، يذكرنا بالمسجد الكبير في الرها. والبلاطة التي بها المحراب اكثر ارتفاعا وتغطيها ثلاث قباب وقبو مستعرض في كل طرف.أما البلاطة الثانية فتغطيها خمسة اقبية مستعرضة وقبة عند كل طرف. واهم خصائص هذا المسجد الذي خضع لتعديلات وترميمات اساسية تمت على مرحلتين، هو محرابه المصنوع من المرمر. فهذا النوع من المحاريب ذات الزخارف التي تدور حول الحافة والمكونة من اشكال سداسية مستطيلة، يتصل بعضها ببعض باشكال مماثلة فوق حلية بنائية تشبه الخيزرانة؛ قد تكرر فيما بعد في قسطموني، ابان عهد الجنداريين.

ومسجد «كوك مدرسة» في اماسية، الذي بني عام ٦٦٥هـ/ ٦٦-١٢٦٧م، على يد الحاكم السلجوقي،

ترمطاي (Turumtay)، مكون من ثلاث بلاطات، وتغطيه القباب والاقبية بالكامل. وواجهة هذا المسجد من تكوين غير مألوف؛ فله نافذة عالية واحدة في كل جانب من جوانب المدخل الذي يشبه الايوان؛ وله ابراج اسطوانية تدعم اركانه؛ وهو جملة، ذو اسلوب جاد ووقور، وعلى درجة من الدقة من حيث النسب ومستوى الزخرفة. وقد سقطت جوانب السقف الهرمي التي كانت تغطي الناحية الشرقية، ولاوجود لها الان؛ ويتصل بالمسجد ضريح مثمن الاضلاع. (تقوم مقبرة ترمطاي نفسه، ذات الاركان الاربعة، قبالة الواجهة، ويفصل شارع بين المبنيين). والاضطراب الملحوظ في ترتيب وضع الاقبية والقباب، يرجع في الحقيقة الى الاصلاحات العديدة التي حدثت. وقبة المحراب من نفس احجام القباب الاخرى. وقد استخدمت منطقة المدخل، المبالغ في استطالتها، مدرسة فيما يرجح.

ونصادف قرب نهاية القرن الثالث عشر، اخر مساجد السلاجقة، وهو المسجد الكبير في «دولى» (Develi) وهي مدينة في اقليم قيصرية. وتذكر نقوش المسجد انه بني عام ٦٨٠هـ/ ١٢٨١م، على يد كوجر ارسلان (Göcher) وزوجته سواستى (Sivasti) خاتون. ويغطي الاقبية المتعامدة على القبلة ذات العقود المدببة، سقف مسطح من الطين، ولايظهر من الخارج سوى القبة التي تعلوا المحراب (تخطيط ١٧).



تخطيط ١٧ – قيصرية، دولى، الجامع الكبير.

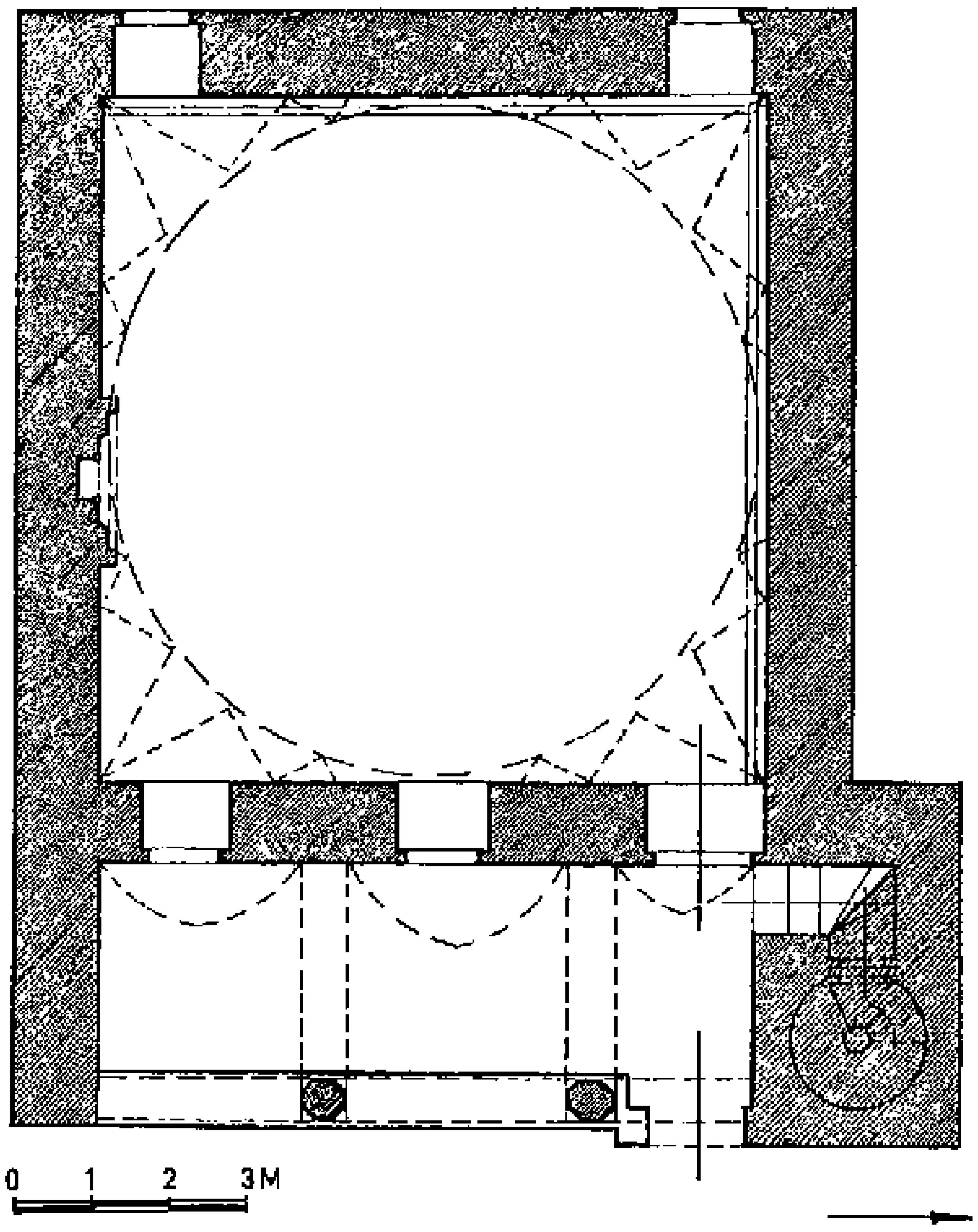
والبلاطة الرئيسية تحددها ظلة المدخل وبعدها منور مفتوح، ثم تمتد البلاطة حتى قبة المحراب . وتكوّن بلاطة المدخل هذه، مع البلاطة الموازية لحائط القبلة، شكل حرف T الافرنجي. وحنية المحراب تزدان بزخارف في غاية الروعة، منها اشكال هندسية كالنجوم، وتعبيرات متشابكة، وكتابات بارزة بخط النسخ، وحافات من الافرع والاوراق النباتية. ويزيد في ثراء المنظر ماهناك من حشوات من حجر البورفير ذي الالوان الداكنة والميداليات البارزة. وقد ظل صناع هذه المشغولات الحجرية السلجوقية يمارسون عملهم باسلوب مبسط للغاية، وفق اساليب الزخرفة الزنكية والمملوكية. واستمر هذا يشاهد بين الحين والحين فيما بعد، في عمائر الامارات الاناضولية وزمن العثمانيين من بعدهم. ويقوم مسجد «دولي» شاهدا على ان عمارة المسجد السلجوقي حافظت على مالها من قوة وحيوية الى اخر لحظة.

جوامع السلاجقة ومساجدهم الخشبية في الاناضول

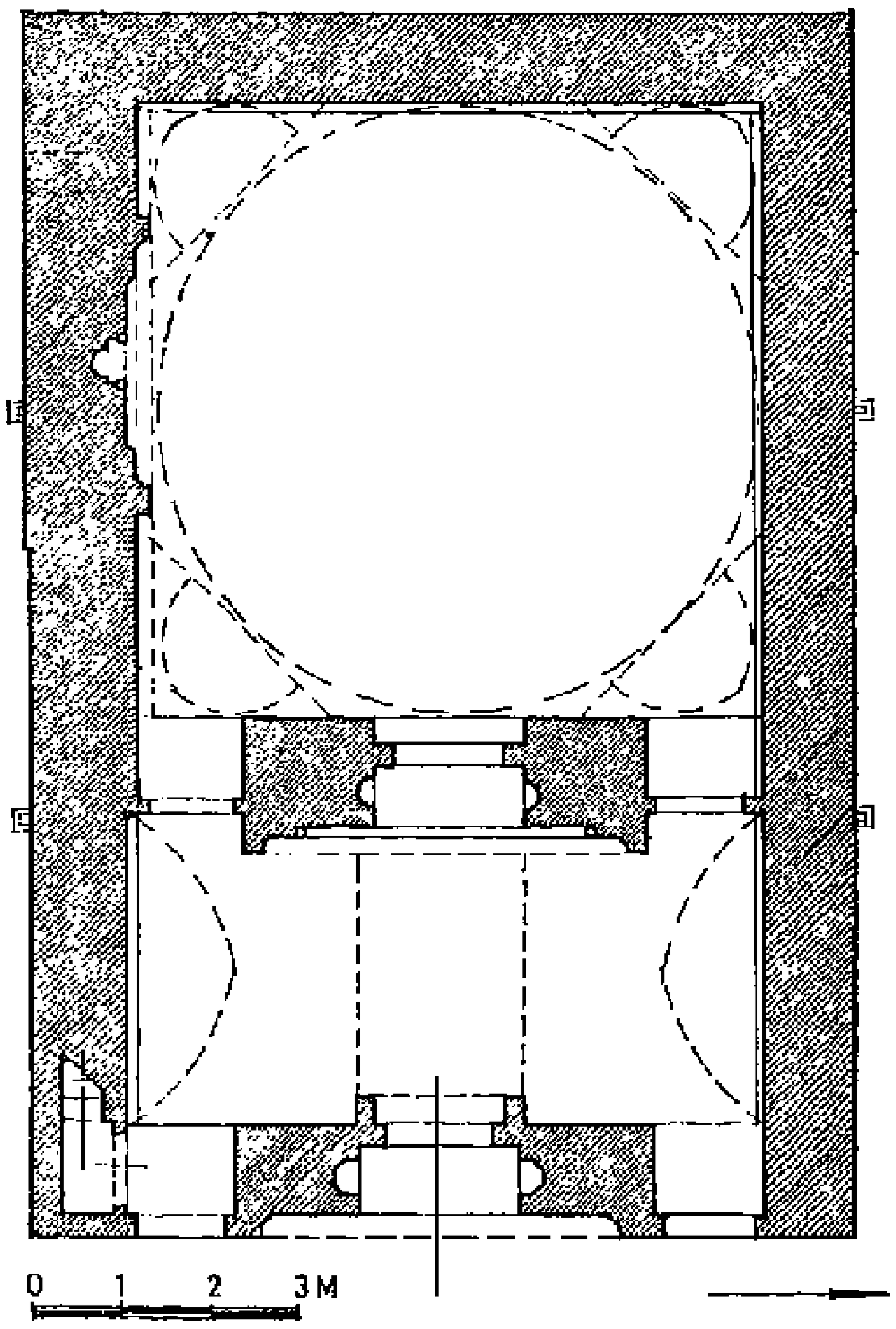
في اللغة التركية الحديثة تستخدم كلمة «مسجد» للدلالة على مساجد الاحياء الصغيرة، التي لاتضم منبرا، حيث لاتستخدم هذه المساجد الصغيرة في تأدية صلوات الجمع والاعياد. وعلى هذا فاستخدام الكلمة يختلف في معناه قليلا عنه في مناطق شاسعة تمتد من ايران الى التركستان حيث تعني هناك كل مكان يصلح للصلاة عادة.

ومايزال يوجد في قونية حول عشرة بمساجد، من نوع هذه المساجد السلجوقية. وبعض هذه المساجد له قبة واحدة، والعديد منها له سقف مسطح، ومعظمها له دهاليز تغطيها اقبية او اسقف مسطحة، وبعضها بظلات مفتوحة وبعضها بظلات مغلقة بابواب ونوافذ، وتلك هي الاصول الاولى للمداخل والظلات التي ظهرت في القرن الرابع عشر. ومن بين هذه المساجد ذوات القبة الواحدة : مسجد بشارة بك عام ٦١٣هـ/ ١٢١٣. ومسجد اردمشاه (Erdemshah) عام ٦١٧هـ/ ١٢٢٠م، ومسجد قره طاي الصغير (Karatay) الذي بناه اخ لقره طاى اسمه رومطاش (Rumtash) عام ١٢٤٨/٦٤٦، ومسجد طاش (Taş) الذي بناه الوزير حاجي فروح عام ١٢١٥/٦١٢، وفي كل تلك الامثلة، نرى في مقدمة المسجد قسم يغطيه قبو ويطل على الخارج من خلال نوافذ وابواب. وفي مسجد صرجالى (Sırçalı)، الذي يرجع الى النصف الثاني من القرن الثالث عشر، شكل متطور لظلة المدخل ، فهي تطل على الخارج من خلال ثلاثة عقود (شكل ٢٥).

ومسجد طاش (او مسجد حاجي فروح) من عمل رمضان بن كونش (Kunesh) من قيصرية. ويمتاز بان عقوده الحاملة للقبة على شكل مروحة، وانه اول مثل سلجوقي به المحاريب والمداخل والابواب ذات الزخارف الغنية، المحفورة على الحجر؛ والتي يعود تاريخها الى عام ١٢١٥م. ويدور حول حنية المدخل شريط عريض تزينه اشكال سداسية متصل بعضها ببعض، بذراعين من كل جانب. وحين تصل الزخرفة الى مستوى الباب، يتحول التصميم الى وحدات هندسية متشابكة على شكل نجوم. والباب الذي يصل بين مقدم المسجد والمسجد ذاته، بعضه مزدان بزخارف هندسية متشابكة واشكال من الجدائل، ولكن عندما زيد في رواق المدخل كان من اللازم وضع الظلة الحالية امام المدخل. والمحراب الحجري غني بزخارفه،



تخطيط ١٩ – قونية، مسجد صرجالي.



تخطيط ١٨ – قونية، طاش مسجد.

مثله تماما مثل المدخل. اما الحنية ذاتها فتزدان بشريط عريض جدا من الاشكال السداسية متوحدة المركز، ويتصل بعضها ببعض بذراعين في كل جانب. ونرى هذا الاسلوب من الزخارف الهندسية على محراب حجري قديم بالجامع الكبير في سيواس، وفي ضريح الست ملك في ديوريكي (١١٩٥)، وفي بعض البوابات غير المؤرخة في خان الآى (Alay) قرب اقسراي. وقد يساعدنا هذا على ان نضع تاريخا لخان «الآي» حول ١٢١٥م. وبالتالي، تكون لمسجد تاش بقونية اهمية بالغة بالنسبة لعمارة المساجد في الاناضول، حيث يتميز بالزخارف الحجرية وبالعقود الحاملة للقبة المروحية الشكل، وبالدهاليز التي تاخذ شكل الاروقة، والتي نراها هنا في صورتها المصغرة، حيث لم يسبق ان شوهدت الا نادرا في المساجد السلجوقية (تخطيط ١٨).

ويلفت انظارنا في مسجد صرجالي(Sırçalı)، انه مبني بالطوب، وان به المثلثات التركية المعروفة، بمنطقة الانتقال لتحويل المربع الى قبة، وان الزخرفة بالطوب والفسيفساء الخزفية في رواق المدخل ذي العقود الثلاثة ذات اسلوب غير عادي. واخيرا بانه احد افخم المساجد السلجوقية التي يكسو الخزف محرابها (تخطيط ١٩) و (شكل ٢٦). ومسجد قره طاى الذي يقع في ضواحي قونية، والذي يرجع تاريخه الى منتصف القرن الثالث عشر، يشترك هو الاخر في هذا المسار المتطور الذي اصبح علامة مميزة على استخدام المثلثات المنشورية التي ظهرت في قبة مسجد علاءالدين وفي صرجالى وفي ظلة المدخل الامامية الكبيرة التي تستغل الان للسكنى.

اما العمائر السلجوقية الاخرى خارج قونية فمنها مسجد منارة كودوك (Güdük Minare Masjid) باقشهر وتاريخه ٦٢٤هـ/١٢٢٦، وتنقسم واجهته الى عقود مدببة من الطوب، تغطيها اشكال صلبان ونجوم

من البلاطات الخزفية. اما مبناه ذو القبة الواحدة ومثلثاتها التركية فانها جعلته يعرف هناك باسم ايا صوفيا الصغيرة. ونرى في هذا المسجد زخارف من الفسيفساء الخزفية على رقبة القبة وفي القبة من الداخل. وبعض هذه الزخارف ذو اشكال هندسية وبعضها الاخر يشبه الخط الكوفي المشبك او المجدول.

ويمتاز مسجد الاجا (Alaca) في خربوط، وتاريخه ٦٧٨هـ/١٢٧٩، بمحرابه المغطى بالبلاطات الخزفية وبزخارفه الخزفية عموما. وتذكرنا قبته المركزية والقبوان اللذان على جانبيها باسلوب تخطيط الزاوية (او الدركاه، التي تخصص لسكنى الدراويش). ويمكن ان نلحق بهذا المسجد مجموعة اخرى عديدة وغير مؤرخة من المساجد، لكن مساجد العاصمة السلجوقية قونية، تمثل مجموعة هامة تضم فيما بينها كل مظاهر التطور الذي صادف هذا الشكل من المساجد.

ثم تأتي المساجد التي تغطيها الاسقف الخشبية المسطحة والمحمولة على اعمدة خشبية ايضا، وهذه تمثل مجموعة ثالثة ضمن مجموعات عمارة المساجد السلجوقية بالاناضول. وقد وفد هذا النوع من المساجد على الاناضول كامتداد لمسجد «عروس الفلك» الذي بناه السلطان محمود الغزنوي. ونحن نعرف ذلك ايضا من بعض المراجع التاريخية ومن مساجد القره خانيين ذات الاعمدة الخشبية بمدن وسط التركستان. و لم يبق من المساجد التي ساد استخدام الخشب في عمارتها في القرن العاشر حتى الثاني عشر، الا مجموعة من التيجان الخشبية المزدانة بالزخارف الفنية، محفوظة في متاحف سمرقند وطشقند؛ وعمودان خشبيان: احدهما من مسجد اوبردان (Oburdan Mosque) والثاني من مسجد قروت (Kurut)، وهما في متحفي طشقند وبيانجكنت (Pyandzhikent)، ثم اربعة وعشرون عمودا اخرى بمسجد الجمعة في خيوه. ويمكن التقاط امثلة مشابهة لتلك الظواهر المعمارية في الاناضول من المسجد الكبير في افيون قره حصار (٦٧١هـ/١٢٧٢)، والمسجد الكبير في سيوريحصار (Sivrihisar ٦٧٣هـ/ ١٢٧٥م)، ومسجد ارسلان خانه (Arslanhane) في انقرة (٦٨٩هـ/ ٨٩-١٢٩٠) وفي مسجد أشر اوغلي في بكشهر (بيشهر) (٦٩٦هـ/ ١٢٩٧م). وقد رمم المسجد الكبير في افيون عام ١٣٤١، واصبح له تاثير كبير يوحي بالراحة والرحابة بفضل ماأضفته عليه اعمدته الخشبية الاربعون والمقرنصات المحفورة التي لتيجان اعمدته الخشبية الموزعة بين تسع بلاطات متعامدة على جدار القبلة. وزينت تيجان الاعمدة وعيدان السقف الخشبية بدهان متعدد الالوان، كما اضفى محرابه الحجري البسيط وحنيته ذات المقرنصات والكتابة القرآنية الواضحة التي تدور حوله، ومنبره الخشبي (١٢٧٢) الذي تزينه زخارف غنية من الاشكال الهندسية المتشابكة، احساسا دافئا على جو المسجد.

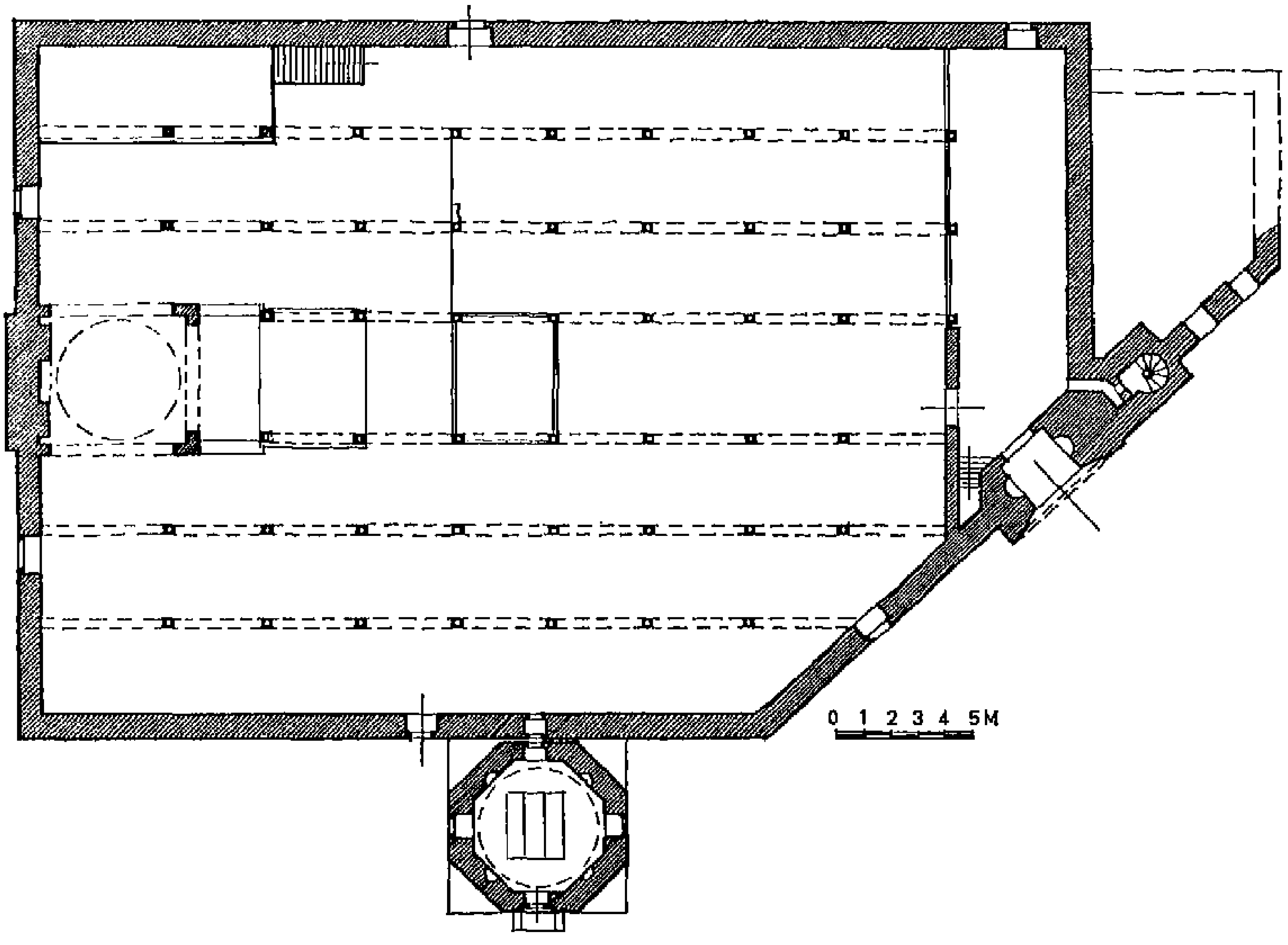
ويشغل مسجد سيوريحصار (Sivrihisar) الكبير مكاننا مرموقا بين مساجد تلك المجموعة. ونعلم من الكتابة التي عليه، والتي تبدأ : «السلطاني..» وتتضمن كلمة «مسجد»، ان الامير السلجوقي ميكائيل بن عبد الله، قد احدث به بعض الاصلاحات عام ٦٧٣هـ/ ١٢٧٥، ثم شملته تعديلات وترميمات على نطاق واسع بتوجيهات صدرت عن القاضي المعروف خضر بك (Hıdır Bek) عام ١٤٤٠. وهذا المسجد له ست بلاطات، وهو مستطيل، قليل العمق، وذو اسطح مائلة، تجري موازية لحائط القبلة وتحملها سبعة وستون عمودا خشبية. ومن بين كل هذا العدد، توجد اربعة اعمدة فقط هي الاصلية، واجزاؤها العليا يزينها حفر غني وزخارف باللونين الاخضر والاسود. ولتلك الاعمدة منظر عجيب اذا ماقورنت بما جد

حولها من اعمدة حجرية ذات تيجان قديمة، او بالاعمدة الخشبية الاخرى الخالية من التيجان. وللمسجد منبر فاخر مصنوع من خشب الجوز؛ وزخارفه رقيقة تحاكي الاوراق النخيلية والافرع النباتية، وتنحصر داخل حشوات من الزخارف الهندسية. ونوافذه الخشبية الشبكية (او المخرمة) تعتبر مثلا من ارقى امثلة الفن السلجوقي. والاشكال المضفرة التي كونتها المثمنات المتقاطعة الموضوعة داخل النوافذ الشبكية المربعة بالجزء الاعلى من المسجد، تعتبر استمراراً للتقاليد الزخرفية التركية التي بدأت على يد القره خانيين والغزنويين. وترجع زخارف المقرنصات الجصية البسيطة التي تزين حنية المحراب، وكذا المنبر الفاخر، الى فترة الاصلاحات التي قام بها القاضي خضر بك. اما الصورة الرمزية التي تعبر عن الملاك ميكائيل والموجودة على يسار الكتابة التي تعلو الباب الشرقي، فانها ترمز الى الامير ميكائيل، اول من تولى اصلاح المسجد. وتفيدنا خمسة اسطر، من الكتابة السلجوقية الاسلوب، تعلو الباب الخارجي للمئذنة (التي اعيد بناؤها عام ١٤١٣)، ان تاريخ الانشاء هو ٦٢٩هـ/ ١٢٣٢. واذا كان هذا النقش، الذي نقرؤ به كلمة «..امارة..» يتعلق بالمسجد، فنعتقد انه كان من الاصوب وضعه فوق احد الابواب؛ فقد جرى التقليد ببناء المسجد الجامع اولا، كدار او مقر للامارة، ثم يقوم في نفس الوقت برسالة المسجد. وعلى اية حال فان الشائع هو نسبة هذا النقش لمسجد اخر قريب من هذا المسجد.

ويوضح لنا النقش الموجود على منبر مسجد ارسلان خانه بانقرة، ان المسجد من عمل عضوين من الاخيين (وهم اعضاء طائفة الحرفيين). ونرى في هذا المسجد تيجان اعمدة قديمة موضوعة فوق الاعمدة الخشبية. والمحراب تحفة من تحف الفن السلجوقي، ويرجع في اسلوبه الى نهاية القرن الثالث عشر (١٢٩٠)، ونرى فيه زخرفة جصية متناسقة ومتوازنة مع تطعيمات من قطع الخزف ذي اللونين الفيروزي والاحمر المنجنيزي. والمنبر هو الاخر، مثل رائع من امثلة الحفر على الخشب عند السلاجقة؛ حيث تمتزج الحروف الكتابية بالتوريقات العربية والمراوح النخيلية والفروع النباتية والاشكال الهندسية في تداخل وتشابك ينم عن نضج في العمل الزخرفي.

واكبر هذه المساجد واكثرها اصالة، مسجد اشرف اوغلو ذي الاعمدة الخشبية (الخاص بسليمان بك) في بيشهر (Beyşehir). فلهذا المسجد سبع بلاطات تجري متعامدة على المحراب، ويرتفع سقفه فوق ٤٨ من الاعمدة الخشبية، ذات تيجان تحليها المقرنصات. اما البلاطة المتوسطة، والتي هي اعرض واعلى من الاخريات ، وقبة المحراب ، والجزء المتوسط المفتوح الذي يؤدي وظيفة مبرد للمياه او خزان للمياه، فكلها محددة المعالم بدقة ، من الداخل و من الخارج (تخطيط ٢٠). ويقع الضريح المخروطي لاشرف اوغلو الى جوار المسجد من الناحية الشرقية. وباب المسجد الرئيسي في الواجهة التي بالضلع المنحرف من المسجد. وقد تم عمله بأحداث قطع في زاوية المبنى الشرقية، ويشتمل المدخل على سبيل مزخرف الى يسار الباب ومئذنة الى يمينه. اما الحفر الذي على الحجر والخشب وكذا الزخارف الملونة والبلاطات الخزفية، فتكوّن بعضها مع بعض، عملا متناسقا يسوده الانسجام، وينم عن انضج مابلغه الفن السلجوقي من تطور. ويقود المدخل الرئيسي للمسجد — الذي يشبه في تكوينه مدخل كوك مدرسة في سيواس — الى باب المسجد ذاته، وهو باب داخلي له عقد مدبب ومغطى بالكامل بالطوب المطلي والفسيفساء الخزفية (شكل ٢٧). والكتابة المنقوشة على الحجر فوق المدخل الخارجي تحمل تاريخ ٦٩٦هـ/١٢٩٧؛ بينما تحمل الكتابة الخزفية

الموجودة على الباب الداخلي التاريخ ٦٩٩هـ/ ١٢٩٩م. وبداخل المسجد زخارف رقيقة ملونة، تزين اطراف عروق السقف، في المسافات الموجودة فيما بين الكوابيل الحاملة، وبعضا من تيجان الاعمدة المقرنصة (شكل ٢٨). ويبلغ ارتفاع حنية المحراب اكثر من ستة امتار وتغطيها الفسيفساء الخزفية، بالالوان : الفيروزي والازرق الكوبالتي والاحمر المنجنيزي. اما التصميم النجمي المتفتح كقرص الشمس، والذي نراه بداخل الحنية (شكل ٢٩) فانه يذكرنا بالفسيفساء الخزفية في قبة مدرسة قره طاي في قونية. وتكسو قبة المحراب



تخطيط ٢٠ – بيشهر، مسجد اشرف اوغلو.

التربيعات الخزفية وقوالب الطوب المطلي. وتعيد اشكال المعينات هنا للذاكرة، صورة زخرفة قبة مدرسة جاي (Cay)؛ كما تذكرنا مثلثاتها المروحية في منطقة التحول للقبة، بالقباب الموجودة في انجه مناره لى مدرسة (İnce Minareli Medrese)، ومقبرة صاحب اتا في قونية. وتغطى قبة المحراب من الخارج، قبة هرمية. والمنبر من خشب الجوز، وهو من عمل الصانع عيسى وصناعته دقيقة للغاية ويتمشى في نفس الوقت مع الثراء الفني والالوان المبهجة التي تسود المسجد.

وقد اثبتت الابحاث والكشوف الحديثة ان مسجد صاحب اتا بقونية، كان في اول امره بناء قائما على اعمدة من الخشب؛ وانه كان يرتفع بارتفاع واجهته الحالية بمئذنتيها التوأم (شكل ٣٠). و لم يبق من حلياته الداخلية سوى الفسيفساء الخزفية الرائعة، التي تزين المحراب، حيث اعيد بناء المسجد على بعد ثمانية امتار من مدخله. ويذكر لنا نقش موجود بالمدخل، ان اول من بدأ في عمل المسجد هو الوزير السلجوقي صاحب

اتا وان بانيه هو المهندس كولوك (Kalūk) او (Kölük) بن عبدالله (شكل ٣١). وهذا التاريخ يجعل المسجد اقدم مثل معروف من المساجد ذات الاعمدة الخشبية بالاناضول السجلوقية (٦٥٦هـ/ ١٢٥٨). واذا اضفنا اليه المقبرة والخانقاه (بيت للدراويش)، وتاريخهما ٦٨٢هـ/ ١٢٨٣، اخذ المبنى كله شكل المباني المركبة او المجمعة. ومدخل المسجد هو النموذج الاصلي للواجهة ذات المئذنتين التوأم في الاناضول. كما انه يمثل اقدم النماذج الزخرفية للاسبلة السلجوقية التي تبنى على هيئة حنية عميقة في واجهة المبنى. وقد سقطت المئذنة التي الى اليسار، بينما ماتزال التي الى اليمين باقية حتى شرفة المؤذن فقط. وتتكون زخارف الفسيفساء الخزفية بالمحراب من اشكال هندسية ونجمية الى جانب توريقات وافرع نباتية دقيقة؛ ولا نقوش كتابية من اي نوع (شكل ٣٢). والحقيقة ان زخارف الطوب والحجارة التي تزين الواجهة الرائعة ذات المئذنتين التوأم، تجئ على نفس المستوى الرائع الذي للتفاصيل الرقيقة للفسيفساء الخزفية التي على المحراب. ويجوز لنا القول ان اول مسجد سلجوقي باعمدة خشبية لابد وان يكون في مثل فخامة وروعة مسجد اشرف اوغلو في بيشهر.

ان القوة والطاقة الابداعية التي كانت لعمارة المسجد السلجوقي في الاناضول استمرت في صعودها الى النهاية حتى في المساجد ذات الاعمدة الخشبية، تماما مثلما كانت قوتها في عمارة تلك المساجد باستخدام الطوب والحجر معا. ويمكن القول ان العمارة السلجوقية قد اعطت اورع نماذجها ممثلة في مسجد اشرف اوغلو وكان هذا في ختام ذلك القرن (الثالث عشر).

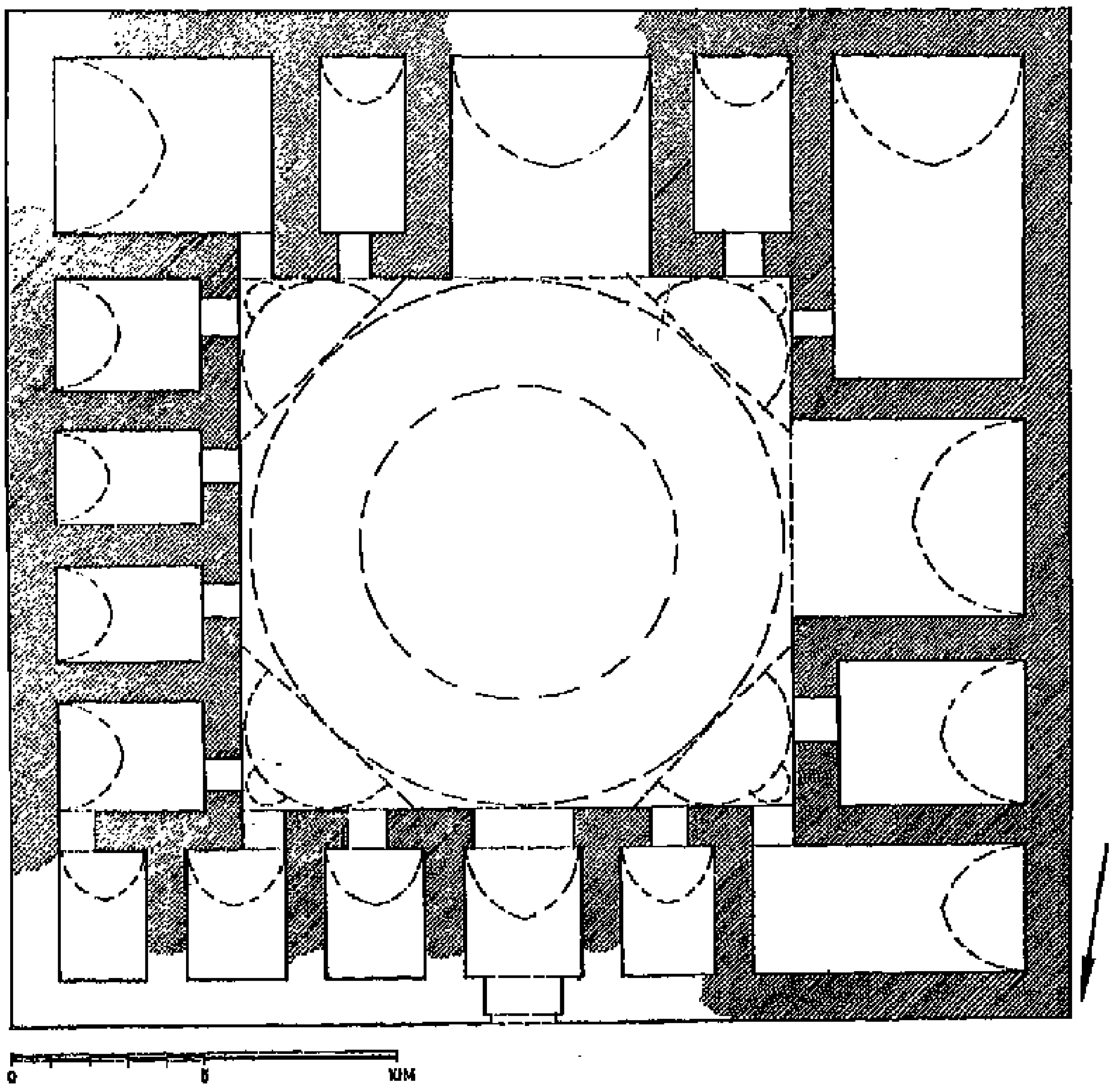
المدارس (الدانشمندية والمنكوجكية والارتقية والسلجوقية)

ظهرت اولى مدارس الاناضول، مثلما ظهر اول المساجد، في المنطقة التي ساد فيها سلطان الدانشمنديين والارتقيين. وماتزال توجد حتى الان حول ٦٧ مدرسة؛ تشغل المرحلة الزمنية من منتصف القرن الثاني عشر حتى نهاية القرن الخامس عشر. ومن بين كل العدد السابق، هناك خمس عشرة مدرسة فقط، لم يصلنا منها سوى بعض الاجزاء. ويمكن تقسيم المدارس الاناضولية الى مجموعتين متميزتين، : المجموعة ذات القباب والمجموعة ذات الايوانات. وهاتان المجموعتان تكشفان لنا - بالنسبة لمجالي التخطيط المعماري والزخرفة - عن استمرارية التطور والحيوية حتى النهاية. وهذا الانجاز الثري والمتنوع بدأ من خطة عامة حافظت على عناصرها الاساسية واكدت مدى الديناميكية التي بدأ بها الفن التركي، ومدى رسوخ الاسس التي اعتمد عليها. والى جانب عمل تلك المدارس كمؤسسات لدراسة الدين الاسلامي وتشريعاته، فانها قامت كذلك بالعديد من المهام الاخرى، كمعاهد لتعلم الطب وممارسة العلاج، والانشغال بدراسة الفلك ورصد الكواكب ايضا. وبعبارة اخرى فان تلك المدارس لم تقف عند حد الاكتفاء بالدراسات الدينية وحدها.

وظهر تخطيط المدرسة ذات القبة، حين غطى المعمار الصحن بالقبة او بالقبو. والجدير بالملاحظة ان اول ظهور المدارس بالاناضول كان من هذا النوع. ومدرسة كمشتكين في بصرى بسورية، هي اول امثلة

هذا النوع (١١٣٦م) ومازالت باقية هناك كمثل وحيد لاثاني له. على ان المدارس ذات القباب التي اقيمت في الاناضول، بعد التاريخ السابق بخمسة عشر عاما، اظهرت تطورا مستمرا، ومهدت الطريق – بمقتضى ماهناك من مفهوم لوحدة المكان – لقيام عمارة المسجد العثماني الضخم.

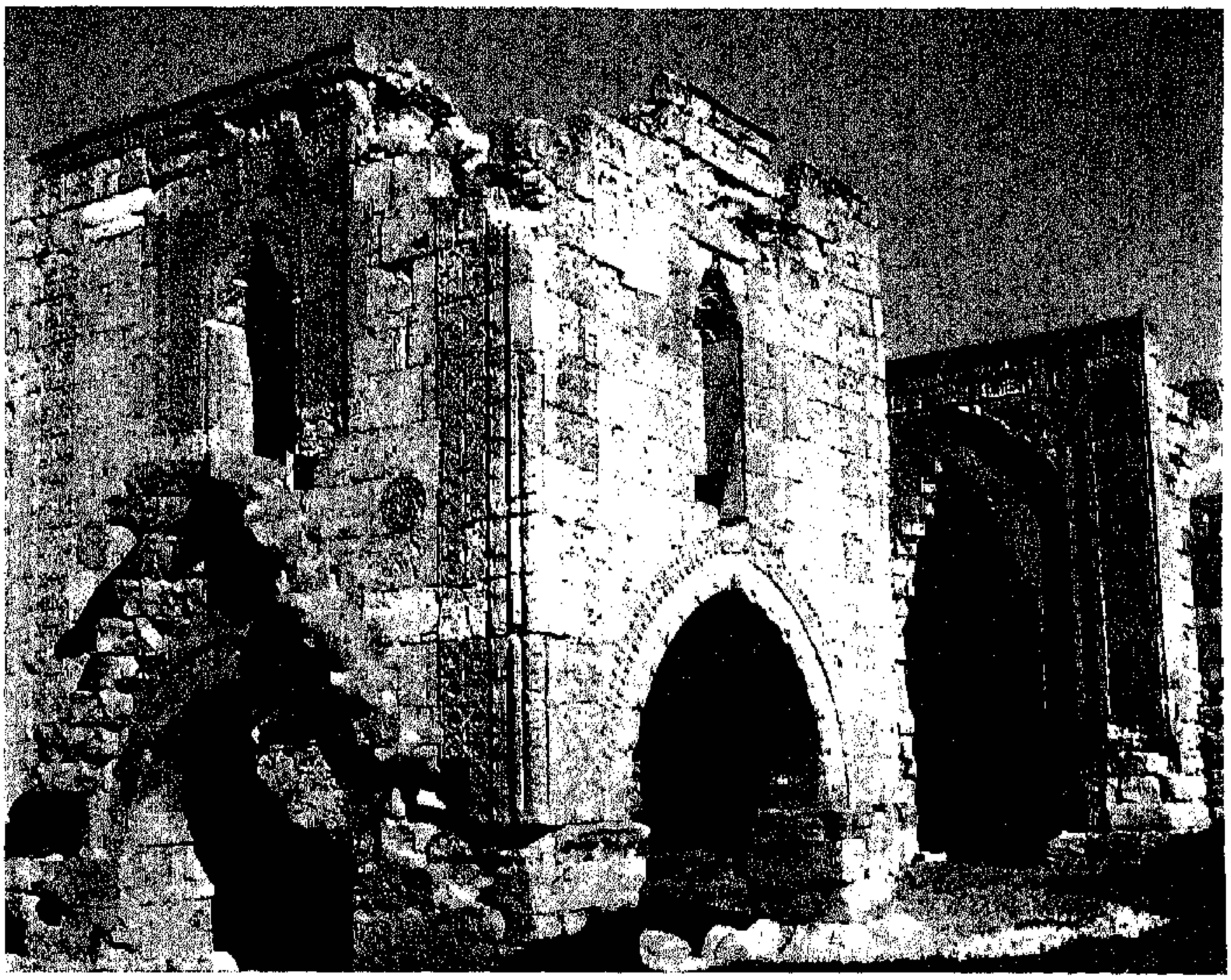
واول المدارس ذات القبة كانت من عمل الامير الدانشمندي ياغبصان في توقات سنة ٥٥٢-٤٦هـ/١١٥٧-٥١م، وفي نيكسار سنة ٥٥٢هـ/١١٥٨-٧م. وكانت هذه المدارس منشآت بسيطة، بعيدة عن الزخرف ومبنية بالحجر الخشن. وهي الان في حالة سيئة من الدمار. وقد اقيمت القبة في المدرسة الاولى على عقود ركنية؛ وهي ماتزال باقية للان. اما الثانية (في نيكسار) فقد تهدمت تماما. وفي هذين المثلين المبكرين من المدارس الاناضولية في القرن الثاني عشر، نجد ان القبة الكبيرة قد ارتكزت على ايوانين ضيقين في جانبين متجاورين من المبنى، وعلى جدران صماء في الجانبين الاخرين. اما القاعات المحيطة بالقبة، كبيرها وصغيرها، فتغطيها الاقبية، ولكل منها باب واحد. والقبة الموجودة في توقات – قطرها ١٤ مترا. وهي محمولة على عقود ركنية تتوسطها فتحه سعتها عشرة امتار، وهي تشبه قبة نيكسار، التي يبلغ قطرها ١١ مترا، هذا بصرف النظر عن وجود اختلافات في التخطيط والنسب الى جانب الفقر الواضح في الزخرفة. وتنحصر اهمية هذه المباني في كونها المحاولات الاولى لاقامة مثل هذا النوع من المدارس، (تخطيط ٢١). ونرى في المدرسة السلجوقية ذات الطابقين – وهي انقاض الان – في بويالى كوي (Boyalıköy) قرب سنجانلي، بولاية آفيون، (٦٠٧هـ/١٢١٠م)، ان القبة ترتفع فوق دعائم ركنية تسندها الاقبية، كما انها ذات تخطيط متوازن ومتماثل.



تخطيط ٢١ – توقات، مدرسة يغبصان.

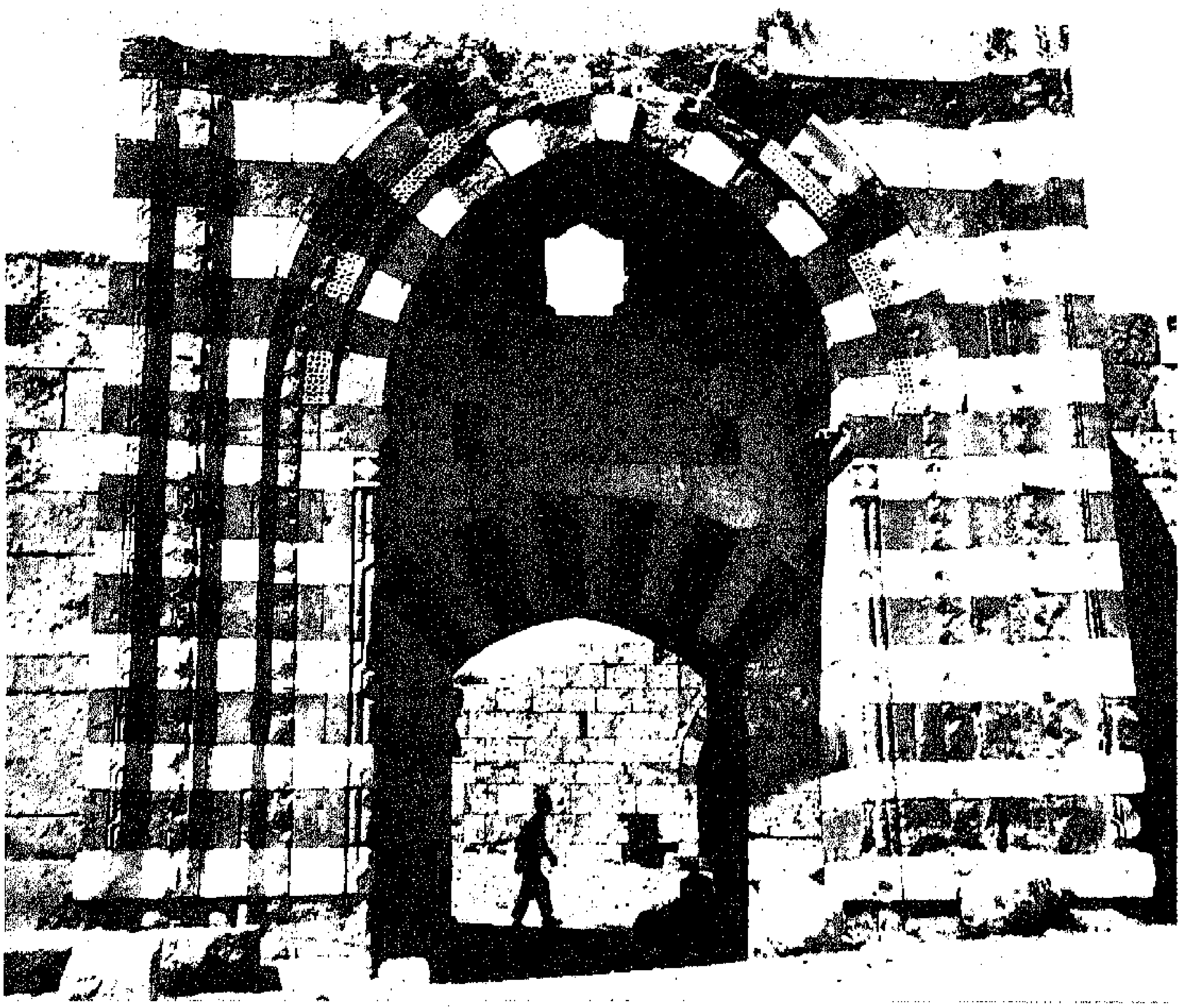
شكل ٩١ – بالاس، قيصرية – سيواس، سلطان خان، منظر من الداخل.

شكل ٩٢ - آقسراي - قونية، سلطان خان، اقبية البهو، البلاطة الرئيسية.

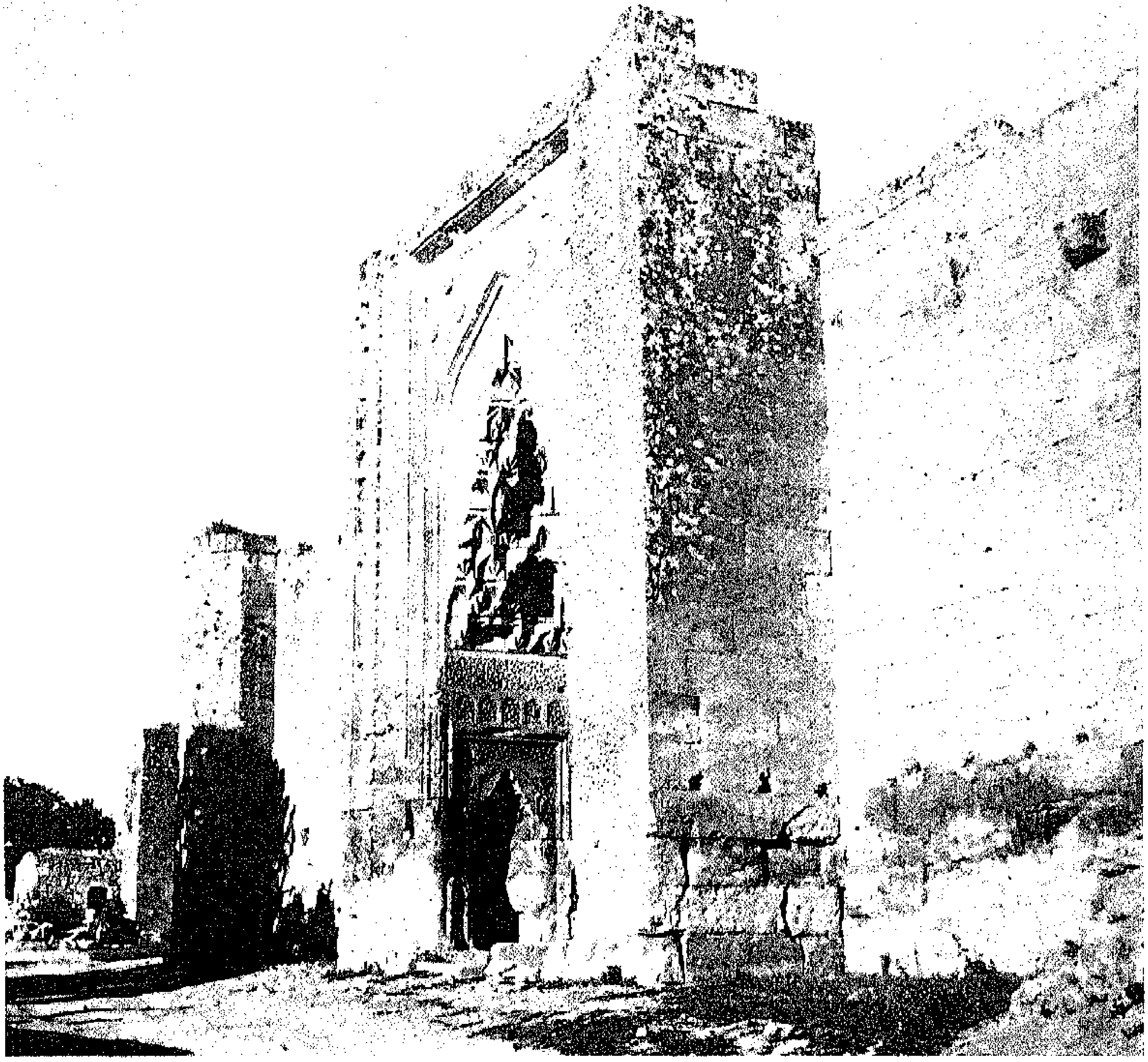


شكل ٩٣ - بالاس، قيصرية - سيواس، سلطان خان، كوشك المسجد بالفناء.

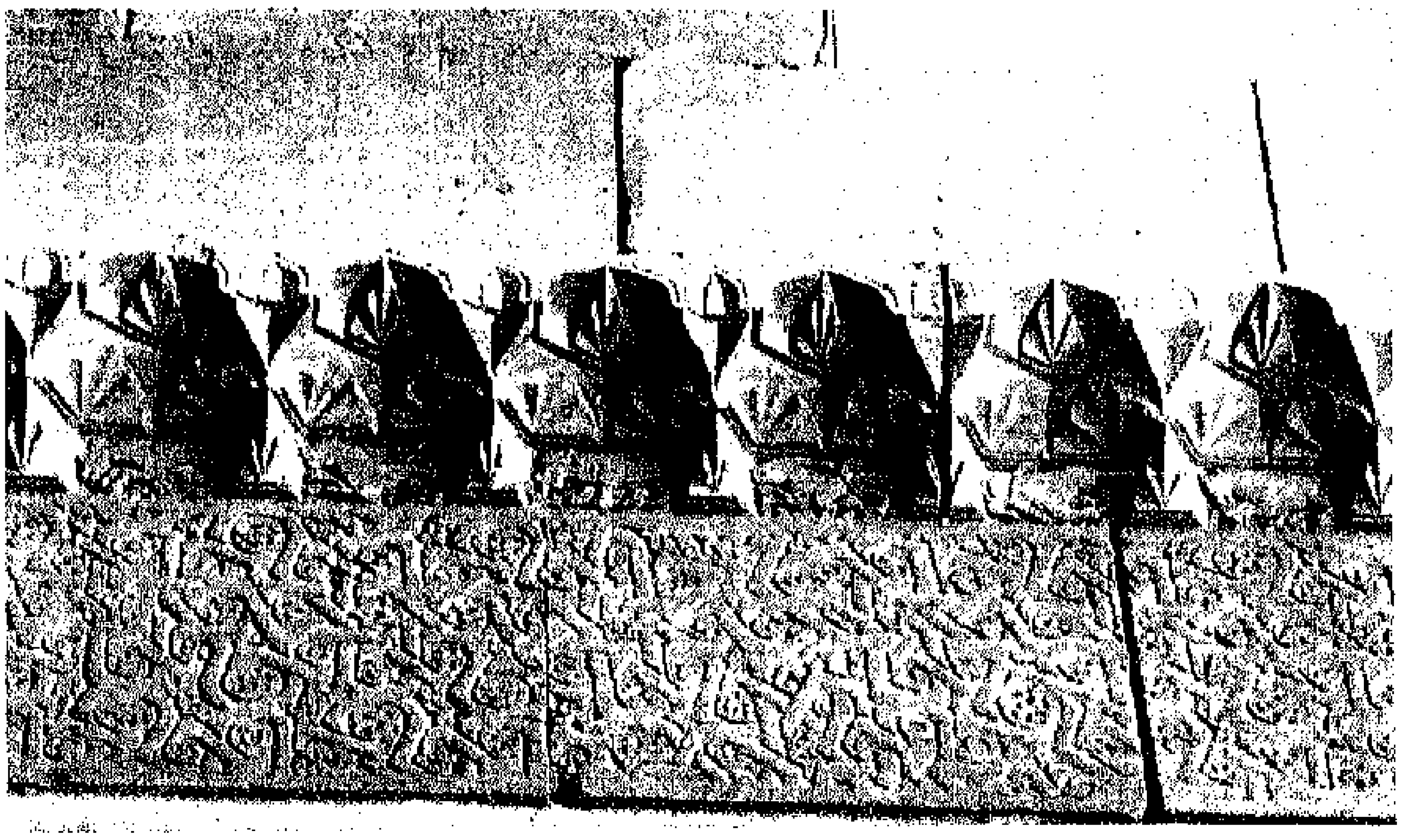
شكل ٩٤ – قونية – آقسراي، زازادين (سعد الدين) خان، منظر عام.



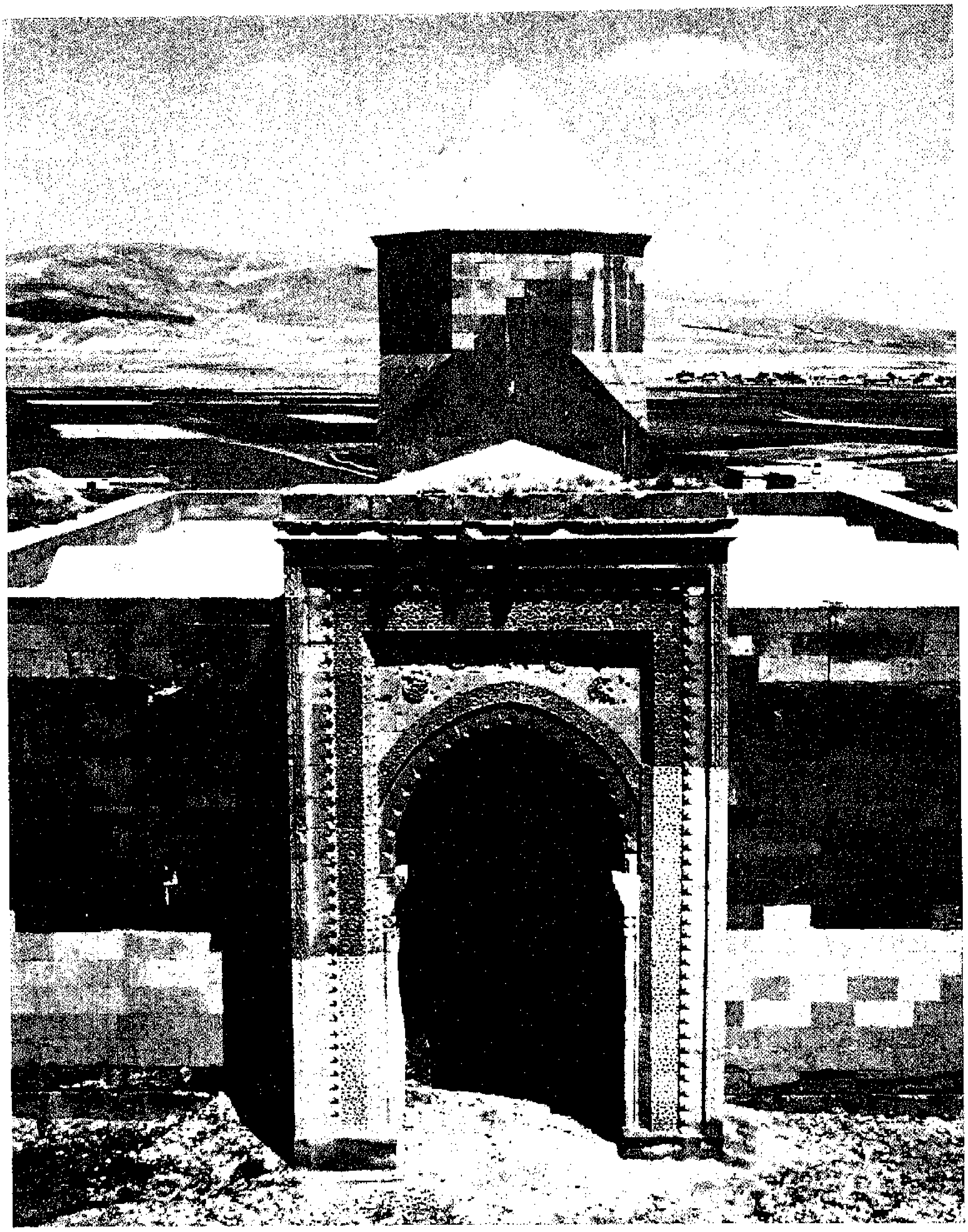
شكل ٩٥ – قونية – آقسراي، زازادين خان، الباب الخارجي.



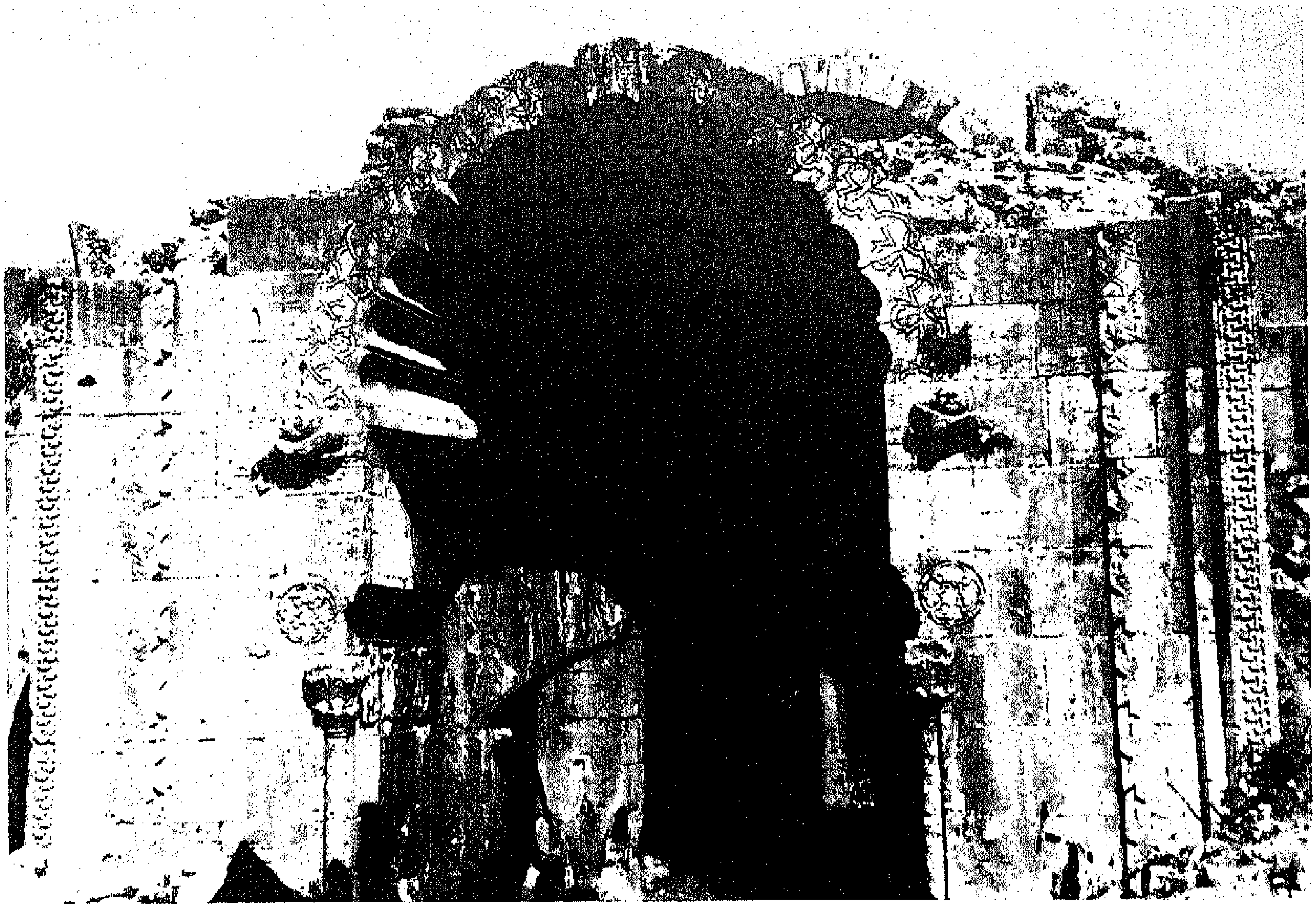
شكل ٩٦ – قيصرية – آقسراي، اغزى قراخان، المدخل



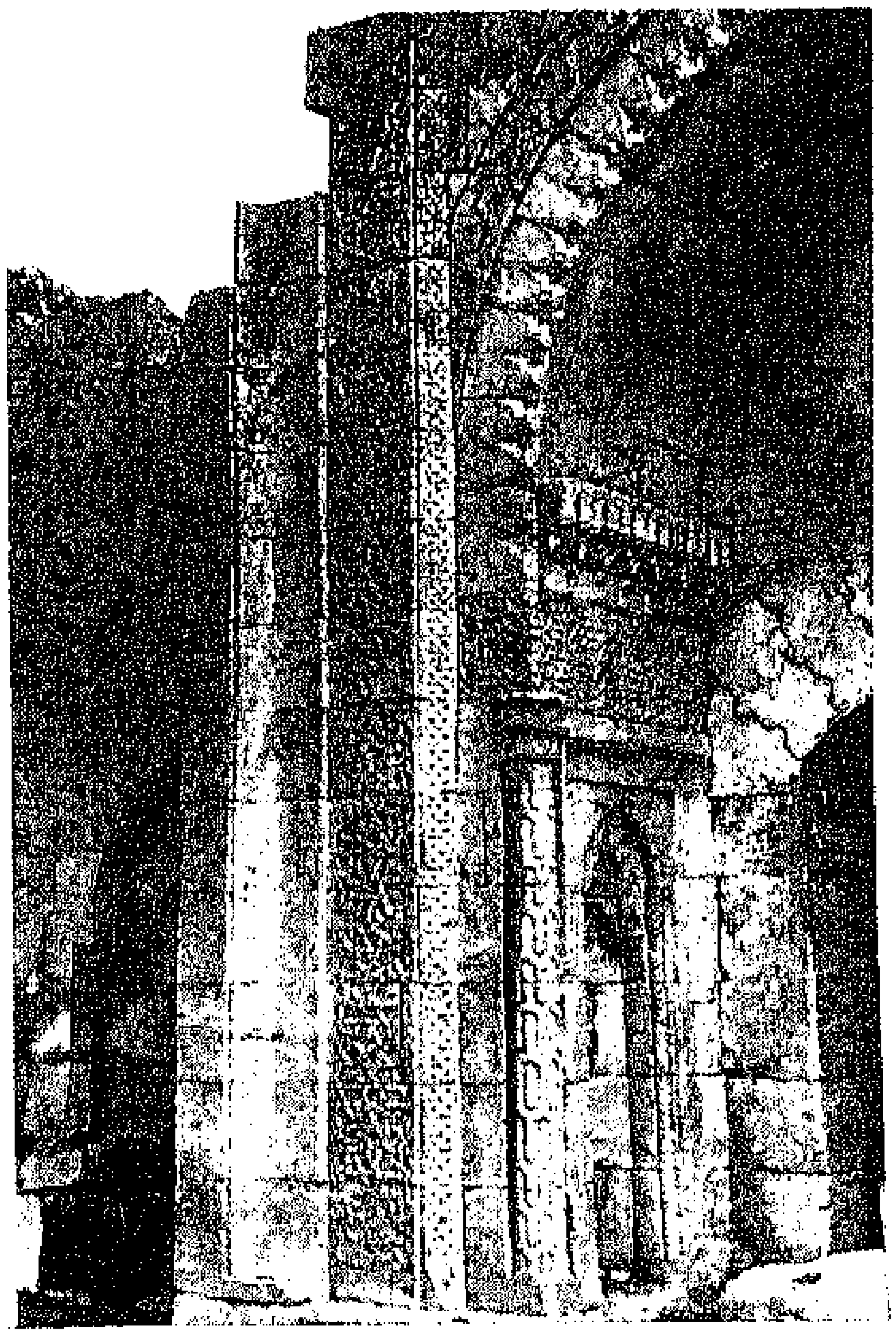
شكل ٩٧ – قيصرية – ملطية، قره طاي خان، اشكال الحيوانات فوق مقرنصات ايوان المدخل.



شكل٩٨ – قيصرية – ملطية، قره طاي خان، منظر من الخارج للبوابة الداخلية والبهو.

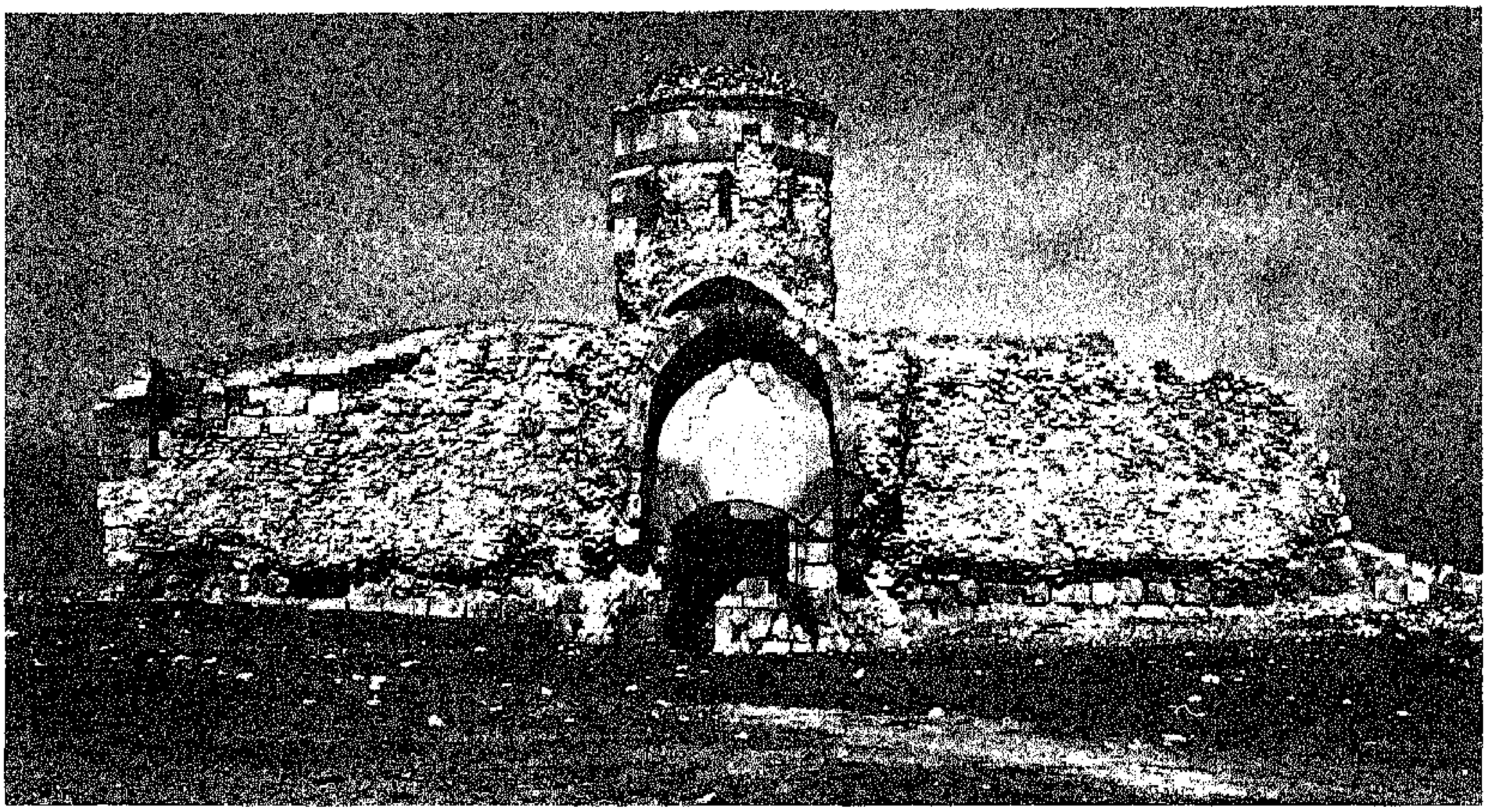


شكل ٩٩ – الجبر كوي، انطالية – اسبارطة، الجبر خان، المدخل.

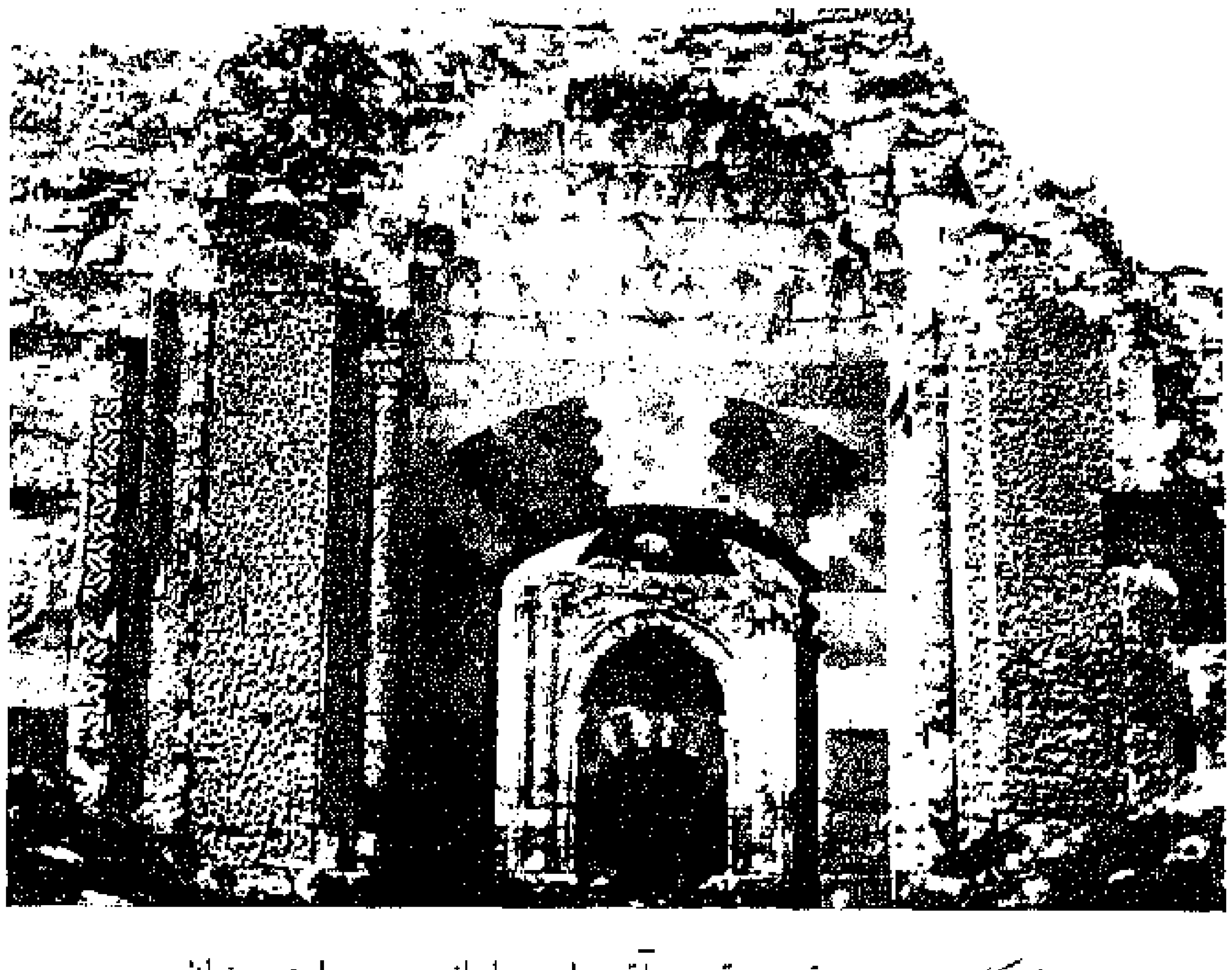


شكل ١٠٠ – اماسية – توقات، خاتون خان، تفاصيل المدخل.

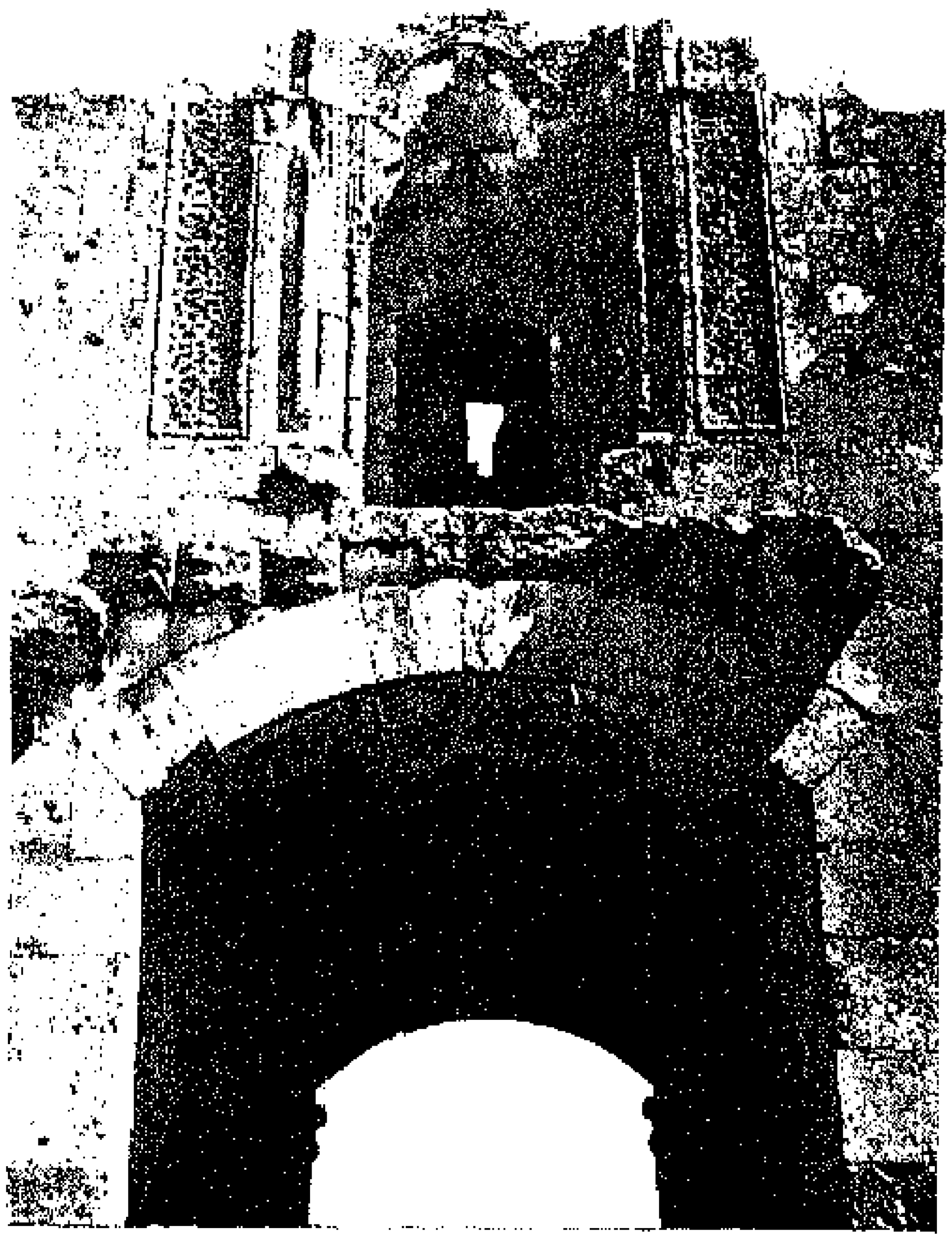
شكل ١٠١ – انطالية – اسبارطة، سوسوز خان،
الملاك والتنين فوق حنية جانبية بالمدخل.



شكل ١٠٢ – قونية – آقشهر، خوروزلو خان

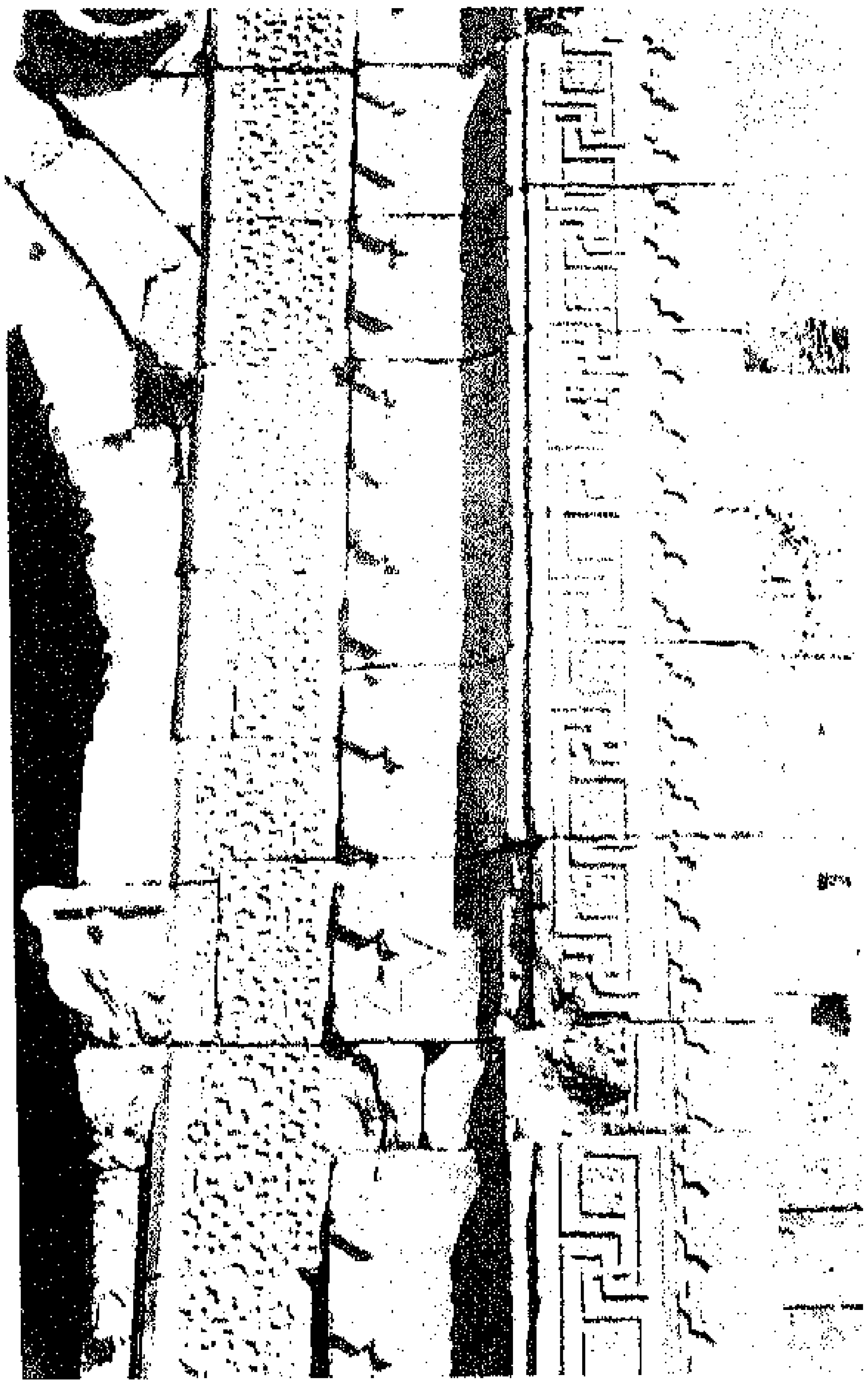


شكل ١٠٣ – قيصرية – آقسراي، اوانوس، ساري خان،
البابان : الخارجي والداخلي

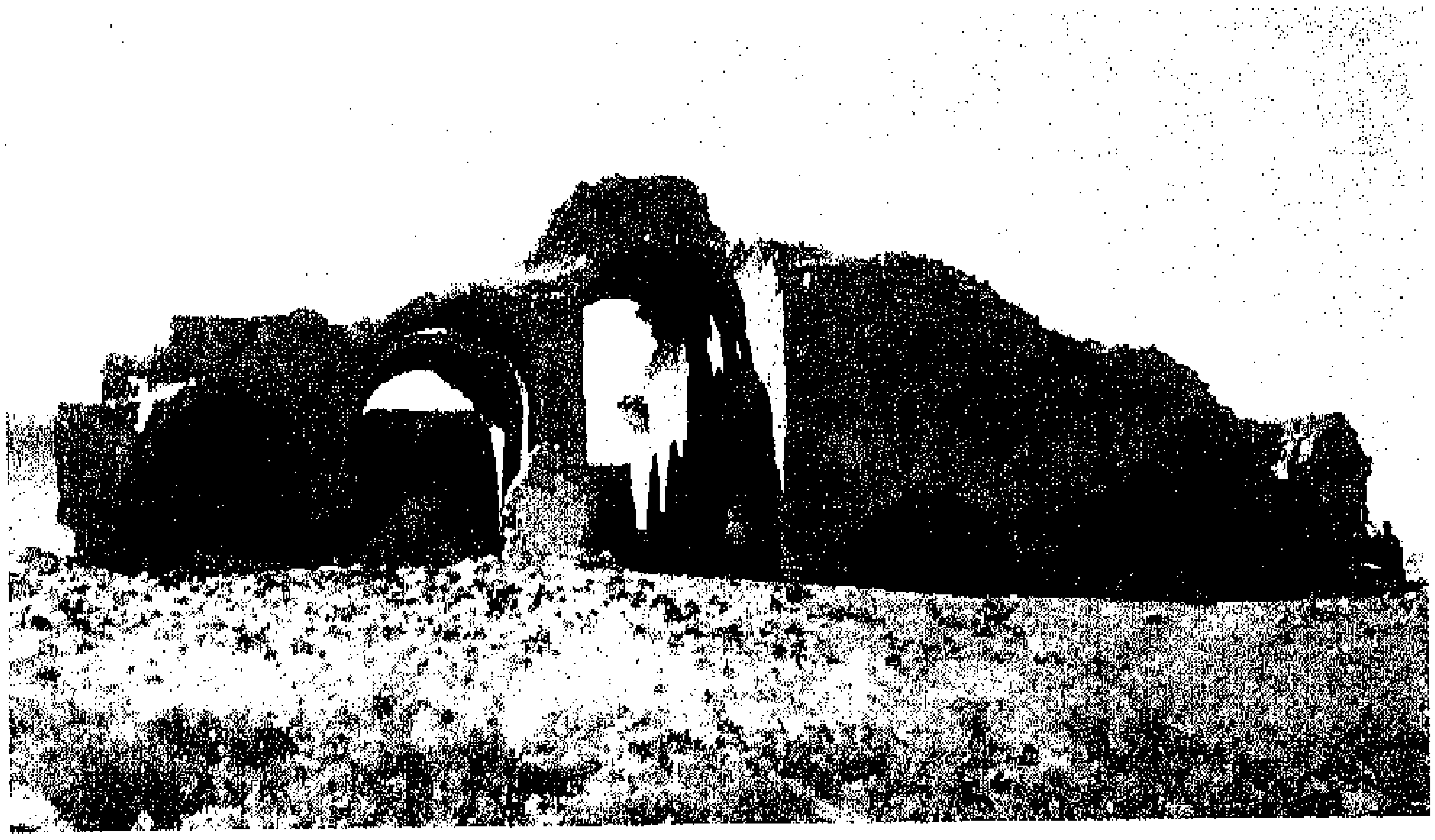


شكل ١٠٤ – قيصرية – آقسراي، اوانوس، ساري خان،
المسجد، الجزء العلوي من ايوان المدخل.

شكل ١٠٥ – كونجالي، اق خان، منظر للابواب الخارجية والداخلية.



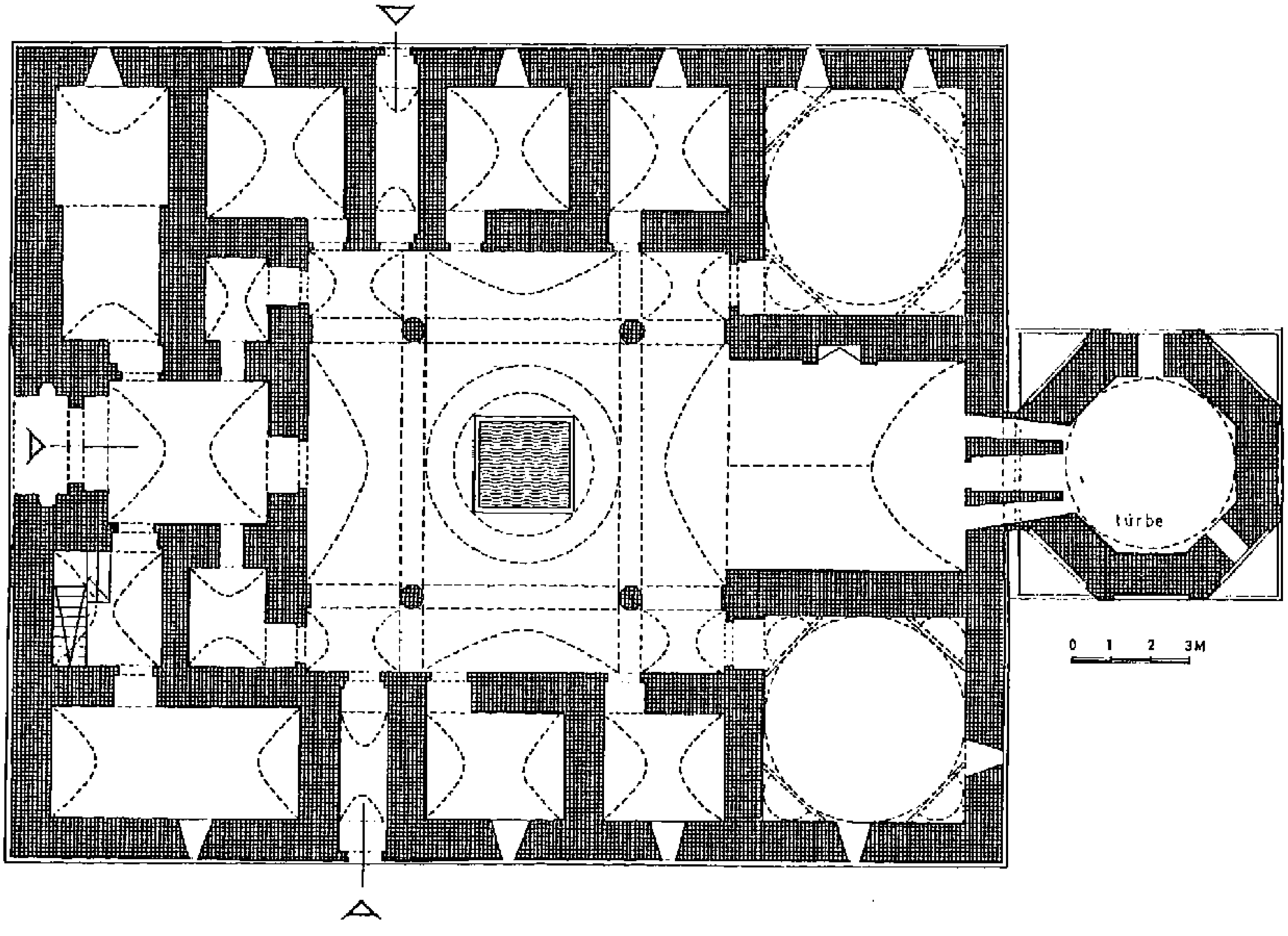
شكل ١٠٦ – كونجالي، اق خان، تفاصيل من المدخل الخارجي.



شكل ١٠٧ – آقسراي – نوشهر – قيصرية، اوراسون خان.

وفي مدرسة ارطوقوش (Ertokush) الموجودة في اتاباي (Atabey) قرب اسبارطة (٦٢١هـ/١٢٢٤م). نرى ان النقوش الكتابية والشريط الزخرفي الذي يعلو المدخل، واسلوب البناء القوي من الحجر المنحوت، اسلوبا معماريا كامل التطور (شكل ٣٣). وتحمل القبة الرئيسية اربعة اعمدة كما انها تتصل بالجدران من حولها بواسطة الاقبية. ومركز القبة مفتوح للسماء ويوجد اسفله حوض للماء. وهنا نلمس بعض الابتكارات اللطيفة، من ذلك : قبة مثمنة الجوانب خلف البهو الكبير، وقبتان على عقود حامله في ركني المبنى، ومدخلان جانبيان على هيئة ممرات ضيقة بالاضافة الى المدخل الرئيسي (تخطيط ٢٢). اما داخل المبنى فانه يلفت النظر برحابته؛وماله من تأثير اعتمد في واقع الامر على قوة الاسلوب المعماري (شكل ٣٤). وقد يبدو معقولاً، ان نعتقد ان غرفة الدفن التي تتصل بالبهو الرئيسي من خلال ثلاثة عقود، كانت اقدم انشاءً من المدرسة وانها وصّلت بها في وقت لاحق.

ويعتبر مستشفى توران ملك الملكة المنكوجكية، في ديوريكي، ذا اسلوب رفيع في مستواه وقيمته. وهو من تلك النماذج الاولى للمدارس السلجوقية ذات القباب. هذا المستشفى يطل على الخارج من خلال مدخل فاخر قوطي الأبهة (شكل ١٤). ويوجد على كل جانب رأسان بشعر مضفر يمثلان الشمس والقمر في



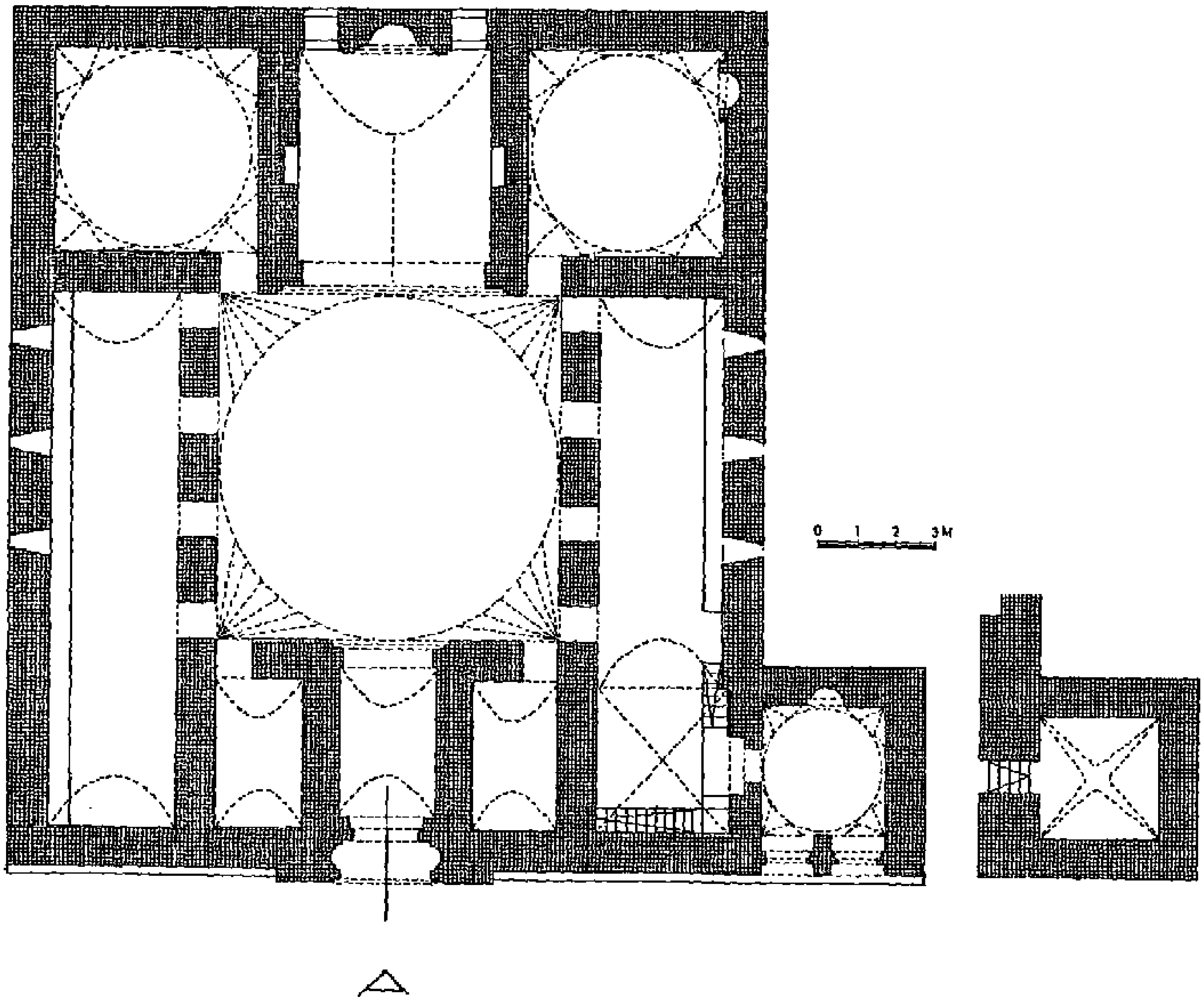
تخطيط ٢٢ – اسبارطة (اتاباى)، مدرسة ارتكوش.

حالة سيئة للغاية. والمستشفى من طابقين. وتغطي القسم الاوسط منه الاحجار ذات الزخارف الغنية التي نراها في العقود الثلاثة. وتعطي القبة الثانية والاقبية الموجودة في باقي المبنى احساسا بالرحابة والمهابة اكثر مما يعطيه الحجم الطبيعي للمكان (شكل ١٥،١٦).

وقد اخذت تظهر بكثرة الغرف ذات القباب التي على جانبي الايوان الكبير، وهي التي رأيناها لاول مرة بمدرسة ارطوقوش في اتاباي وذلك في العمائر السلجوقية المتأخرة. ومدرسة قره طاي في قونية (٦٤٩هـ/١٢٥١) هي الاكثر ثراء في كل هذه العمائر السلجوقية (شكل ٣٥،٣٦). ونرى في اعلى قبتها الرئيسية الكبيرة، شباك حدقي بأسفله حوض ماء. اما الفسيفساء الخزفية التي تغطي القبة والجدران، فانها تملأ الناظر احساسا بالرحابة والانسجام بتخطيطها المعماري. وقد اضاع ارتفاع القبة الكبير احساس المشاهد بثقل الكتلة البنائية وامتزج امتزاجا كاملا (شكل ٣٦) بالايوان الكبير ليعطينا تآلفا من نوع خاص. وهذا مهد الطريق في الواقع لعمارة المساجد العثمانية الضخمة التي ظهرت اخيرا. اما الاشكال النجمية الهندسية القوية المصنوعة من الفسيفساء الخزفية باللونين الفيروزي واللازوردي، التي تزين القبة المحمولة على دلايات مروحية، فيبدو انها تعكس في الاغلب هيئة القبة السماوية. ونقرؤ بالمدخل نقشا كتابيا يتضمن اسماء : السلطان السلجوقي والوزير قره طاي صاحب المدرسة. والطريقة التي زين بها خصر العقد مأخوذة عن الزنكيين، وقد رأيناها لاول مرة في واجهة صحن مسجد علاءالدين. فالاحجار المتداخلة بالوانها المتضاربة، والحشوات الهندسية، والكتابات البارزة بخط الثلث السلجوقي، والمقرنصات الدقيقة، والتعبيرات الزخرفية ذات العقد المتشابكة؛ كل ذلك يعطي مثلا لاروع تكوينات الحفر على الحجر الباقية لنا من ايام السلاجقة. ونرى هنا ان الابهة والبهرج الزخرفيين اللذين سادا مداخل الجامع الكبير في ديوريكي، قد استبدلا بخطوط هادئة مستوحاة من الفن السلجوقي العتيد، وان زخارف مدخل واجهة صحن مسجد علاءالدين قد تطورت الى توليفة لواجهة ذات مستوى لائق وعظيم.

اما المجمع المعروف باسم مدرسة انجه منارة (İnce Minare) في قونية (بين عامي ١٢٦٠–١٢٦٥)، والذي تم بأمر من وزير سلجوقي اخر هو صاحب اتا، للمعماري قلوق أوكولوك بن عبد الله، فيوضح المدى البعيد للوحدة والترابط المعماريين (شكل ٣٧). ومسجد هذه المجموعة – وهو متهدم الان – كان يقع الى يمين واجهة المدرسة. ومئذنته ترتفع فيما بين المسجد والمدرسة وهي ذات مطافين او شرفتين، ويزينها الطوب البراق والفسيفساء. وقد تهدم من المئذنة (عام ١٩٠١) جزء فيما فوق الشرفة العليا، بفعل الصواعق. واذا جئنا للمدخل، وجدنا الشريط الكتابي يزينه بروعة وفخامة، ويدور بمهارة فائقة مع الحفر البارز لاشكال من ورق نبات الخرشوف والوحدات الهندسية. واعطى هذا كله توليفة اصلية وفخمة للواجهة. وامتزجت كل تلك التشكيلات الثرية مع الزخارف التي كست السطح، واصبح التكوين او التوليفة كلها وحدة واحدة (شكل ٣٨). ويشير برنسون (Berenson)، الى اعمال الحفر على الحجر، عند بحثه لموضوع قوة وعنفوان العمارة السلجوقية، فيقول : «ان له من الاناقة، وشده التميز، وبراعة الاداء، مايجعله مثيرا لاعجابي، اكثر من اي شئ اخر، منذ ايام الفن القوطي الفرنسي وهو في اكمل مراحله. وتغطي الجزء الاوسط من هذا المبنى، قبة بسيطة جدا تشبه قبة مدرسة قره طاي، وهي بهذا تجئ متنافرة مع مانشاهده من ثراء فني بالخارج، ويبدو هذا واضحا من غلظ البناء بالطوب (شكل ٣٩).

ومع ان المدرسة ذات القبة المقامة عام ١٢٧٨ في جاي (Çay)، بولاية افيون، ترينا الصلة الوثيقة بينها وبين سابقاتها في قونية، الا ان تخطيطها ينم عن طبيعة اكثر توازنا واستقرارا (تخطيط ٢٣ وشكل ٤١). ويتضمن احد النقوش الموجودة بها، اسم المهندس اوغول بك (Oghulbek) بن محمد. ويوجد على المدخل، بالاضافة الى ماهناك من نقوش كتابية، نقش اخر بارز لاسد كانه «رنك». وتغطي القبة الكبيرة كلها من الداخل بزخارف خزفية؛ هي - كما يبدو من مظهرها - من اغنى الامثلة بعد قبة مدرسة قره



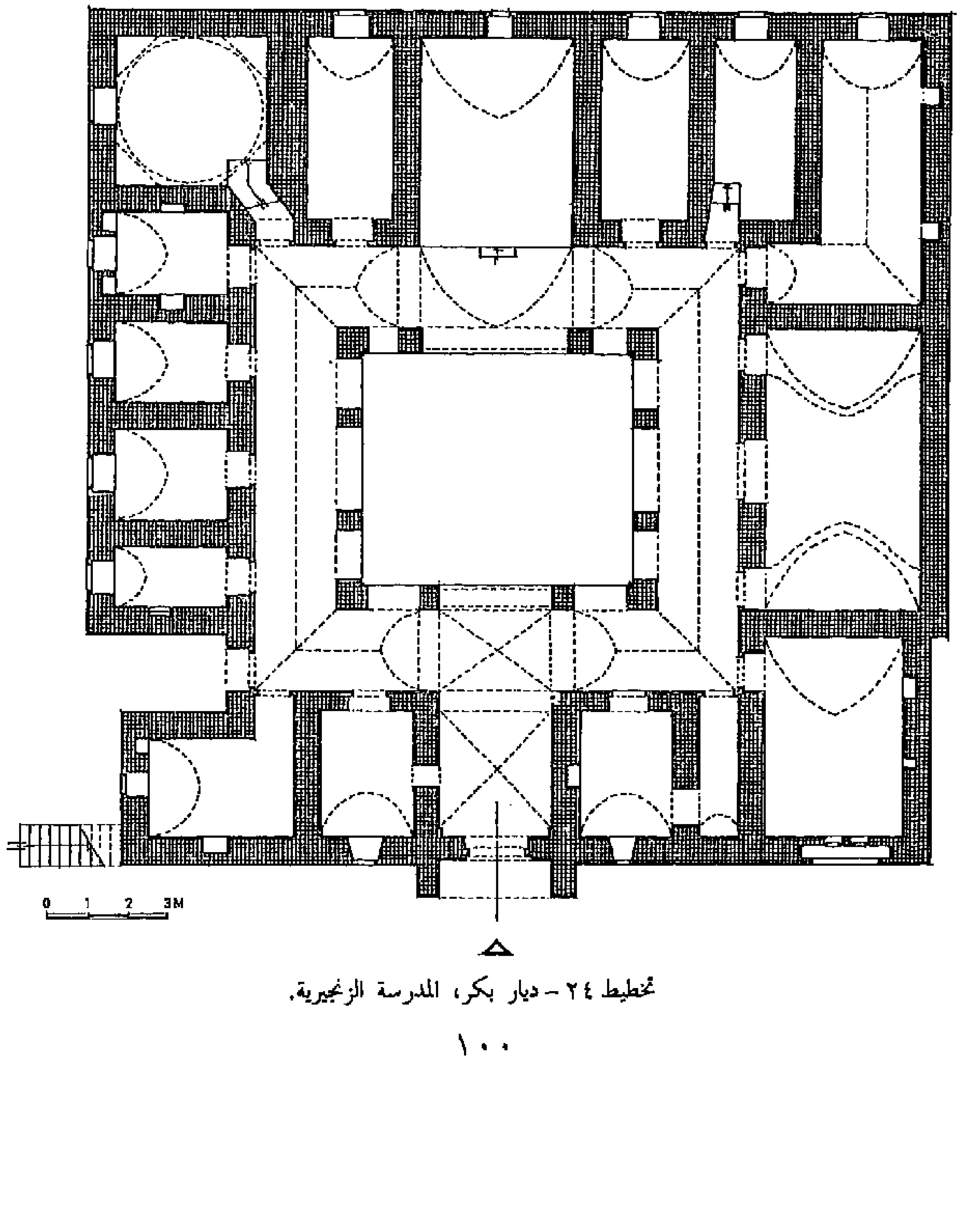
تخطيط ٢٣ - جاي (افيون)، المدرسة.

طاى، التي تشبهها لدرجة كبيرة. وزينت القبة التي بالدور العلوي لدار الضيافة ذات الطابقين بالطوب البراق. وتكسو محراب الايوان الكبير، المستخدم حاليا كمسجد وواجهة وعقد ايوان المدخل، الفسيفساء الخزفية، وان كان معظم ماعلى المحراب قد تساقط عنه الان.

وثمة اتفاق سائد على ان مدرسة جاجا بك (Jaja Bey) في قيرشهر (Kırşehir) التي يرجع تاريخها لعام ٦٧١هـ/٧٢-١٢٧٣؛ قد بنيت لتكون مرصدا فلكيا، ثم تحولت اخيرا الى مسجد. وتعطينا واجهتها منظورا غير مألوف يتركز في مدخلها المرتفع، ذي اللونين المختلفين من الحجر، وفي الضريح الذي الى اليسار، وفي البرجين الموجودين بالاركان (شكل ٤٠). ووضعت المئذنة في مؤخرة المبنى اما القبة فمفتوحة في وسطها، بهدف استخدامها في اعمال الرصد. وتزدان كل من المئذنة والمقبرة بالبلاطات الخزفية.

ورغم قلة عدد المدارس ذات القباب التي ترجع الى القرن الثالث عشر، الاانها تكشف لنا عن تطور بارع. فهذا الاسلوب الجديد من العمائر، الذي ظهر في منتصف القرن الثاني عشر؛ قد امدنا بعد مروره بعهد الدانشمنديين والسلاجقة، بابدع الروائع على مدى خمسين عاما. والحقيقة ان المدرسة ذات القبة، ابتكار اناضولي في العمارة التركية. ونحن نرى، من ناحية، انها مهدت الطريق لظهور عمارة المسجد العثماني، ونراها من ناحية اخرى انها امدتنا بالاصول الاولى لتخطيط وتطوير الخانقاهات او التكايا (Khangahs, Tekkey) والزوايا (وكلها اشكال متعددة لسكنى الدروايش والزهاد).

ولدينا من قباب تلك المرحلة التي تنتهي بالقرن ١٣، تسع فقط ماتزال باقية؛ وحتى هذه فانها في حالة سيئة من التدمير. كذلك بقي لنا من نفس تلك المرحلة ثماني عشرة مدرسة من ذوات الايوان. واولى هذه المدارس : المدرسة الزنجيرية (Zincirye Medrase) في ديار بكر (١١٩٨م)؛ التي صارت الان متحفا. وفناء هذه المدرسة الصغير تدور حوله البوائك، باشكال مختلفة من العقود المرتكزة على دعائم (شكل ٤٢). ويتجلى التأثر هنا بالعمارة الزنكية في الثراء العريض من الزخارف الحجرية. وتغطي الاقبية كل مساحة المدرسة، اللهم الا غرفة في الركن الذي الى يسار الايوان الكبير، حيث هي الوحيدة التي تغطيها قبة (تخطيط ٢٤). وعلى عكس ماهناك من ثراء زخرفي وتصميمات منتعشة بالعقود الداخلية، فلا نرى في الخارج كله



تخطيط ٢٤ – ديار بكر، المدرسة الزنجيرية.

سوى الحجر المنحوت ببساطة. ونقرأ على الحائط الجنوبي اسم البناء : عيسى ابو درهم والتاريخ : ٥٩٥هـ/ ١١٩٨م.

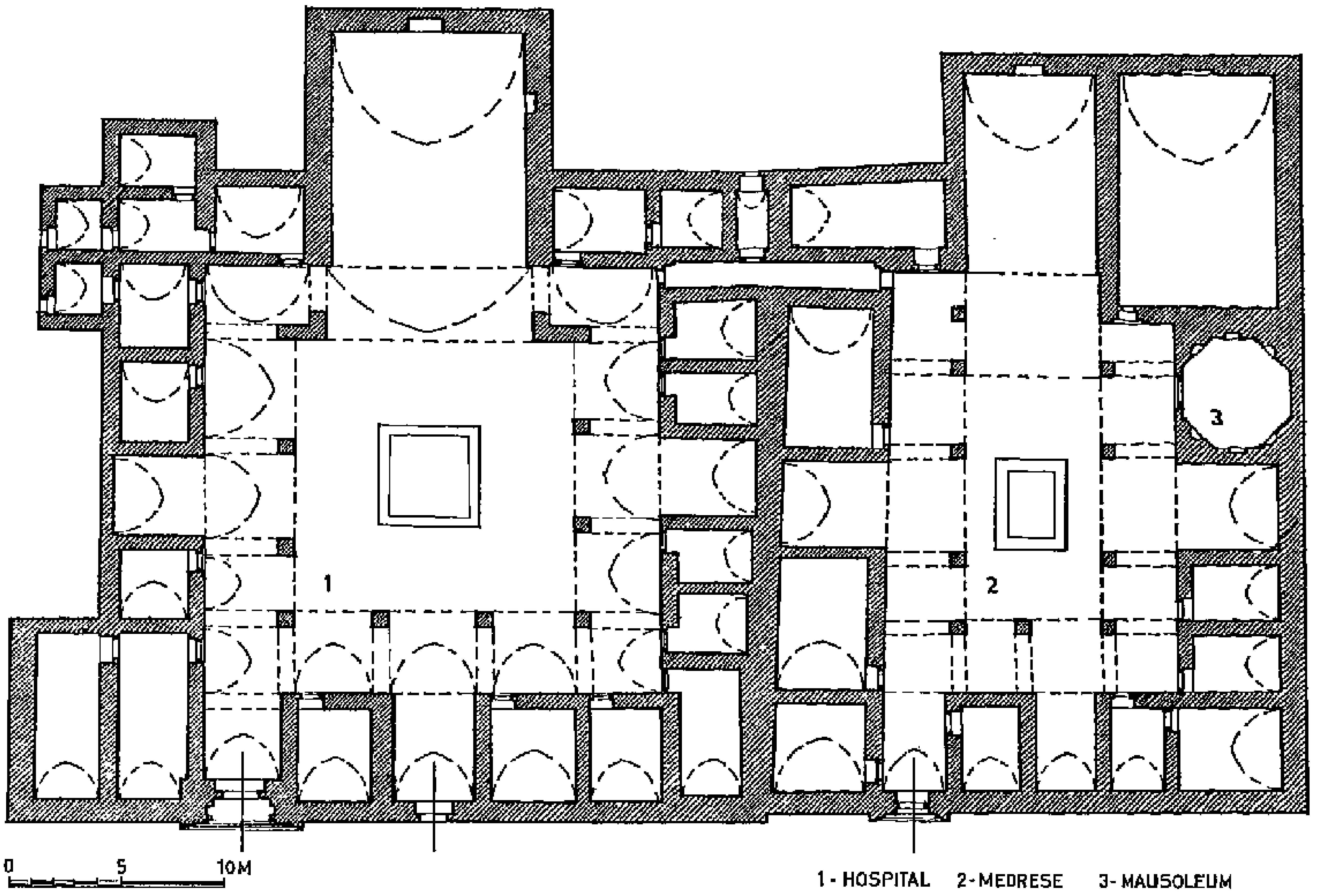
وهناك مدرسة اخرى ارتقية، ذات طابقين، هي المدرسة المسعودية (١١٩٨–١٢٢٣)؛ وهي متصلة ببواكى العقود الجنوبية للمسجد الكبير في دياربكر. ولهذه المدرسة تاريخ معماري طويل جدا (شكل ٤٣). وهي تشبه من وجهة النظر المعمارية – والى حد بعيد – المدرسة الزنجيرية. اسسها السلطان الارتقي سوكمن الثاني (Sökmen II)، للمذاهب السّنية الاربعة؛ وتم استكمالها زمن السلطان مودود. واسم البناء : جعفر بن محمود، الذي ورد ذكره ضمن نص منقوش على المبنى. والبنّاء من حلب؛ ونلمح هنا مدى تأثره بالزنكية في استخدام الحجر في اعمال البناء. وللفناء الصغير تاثير قوي على المشاهد، بسبب شكل البوائك ذات الطابقين والعقود الغنية بالنقوش المحمولة على الدعائم، وبسبب الكتابات التي تدور حول البوائك في كلا الطابقين. وعقود الطابق العلوي اكثر بساطة. ويرتفع الايوان الكبير بمقدار الطابقين ومن خلالهما. وان الانسان ليؤخذ بمنظر المحراب المواجه للمدخل. على ان المبنى يضم غرفة اخرى للصلاة، بها محراب مشابه للسابق. والمنظر الخارجي العام في غاية البساطة، كما ان تخطيطات هذه المدارس الارتقية المبكرة توضح العناصر التي تربط بينها وبين المدارس السلجوقية، المتأخرة.

ومن بين اثار عصر الارتقيين في ماردين، بقيت فقط اطلال ايوانات لثلاث من المدارس. واحدى هذه المدارس، هي المدرسة الخوارزمية التي بنيت عام ٦٠٨هـ/ ١٢١١، على يد تاج الدين مسعود، احد عتقاء ارتق ارسلان، وذلك قرب قوجحصار (Koçhisar)، وهي بلدة بولاية ماردين. وماتزال توجد في الجانبين الشرقي والشمالي، بعض دعائم البوائك التي تحيط بالصحن المستطيل؛ كما يوجد في الناحية الجنوبية مسجد (مصلى) يتكون من بلاطتين، تغطيهما الاقبية، ويطل على الخارج من خلال ايوان وحيد. اما القباب التي كانت تغطي البوائك فقد سقطت كلها ومعها الخِلْوات (الصوامع) التي وراءها. ويوجد في الجانب الغربي مدخل عادي يبرز عن الواجهة مكونا غرفة مستقلة. ولان الفناء هنا يعتبر همزة الوصل بين المسجد والمدرسة، فانه يمكن النظر الى هذا المبنى على انه السابقة او النموذج لمسجد ومدرسة حاجي قليج (Hacı Kılıç) في قيصرية.

والمدرسة الخاتونية في ماردين من عمل الست رضوية، زوجة نجم الدين البي وام قطب الدين (٥٨٠–٥٧٢هـ/٧٦–١١٨٥م)، وقد اصابها تدمير شديد افقدها شكلها الاصلي، وان كنا مانزال نرى مصلاّها الصغير في الناحية الجنوبية. واصاب التدمير الشديد كذلك ايواني المدرسة الشاهدية (Shahidiye)، التي ترجع الى ايام نجم الدين غازي الاول (٦٣٧–٦٥٨هـ/ ٣٩–١٢٦٠م). ومازالت بالموقع اثار لمكان صغير للصلاة في الناحية الجنوبية.

وقد يكون وجود المصلى في الناحية الجنوبية بكل من تلك المدارس الارتقية الثلاث بماردين، علامة من علامات التأثر بالاساليب الزنكية.

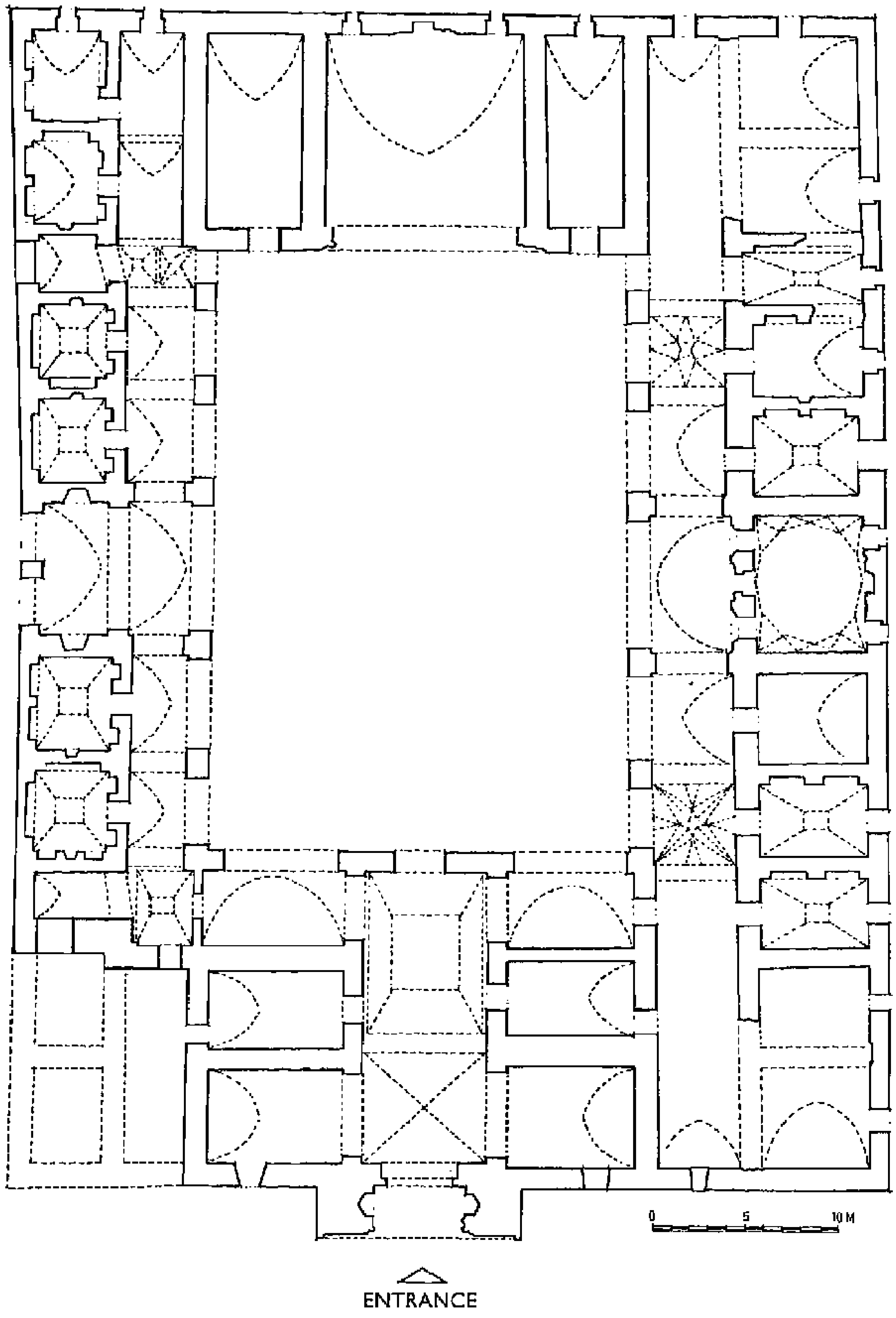
واولى المدارس السلجوقية بمدينة قيصرية هي المدرسة التوأم (جفته مدرسه Çifte Medrese)، ومساحتها ٤٠×٦٠ مترا، ولها اربعة ايوانات بسيطة، وتضم مدرسة للطب، انشأها غياث الدين كيخسرو الاول، ومستشفى اخته جوهر نسيبه (Jowhar Nasiba) عام ٦٠٢هـ/١٢٠٥م (شكل ٤٤)؛ وقد تم وصل هذين



تخطيط ٢٥ – قيصرية، جفته مدرسة.

المبنيين عن طريق دهليز. ونرى بهذه المدرسة لاول مرة، الضريح فالقبة الهرمية ولعله من الافضل نسبة عمل هذا الى الأخت. اما صورة الاسد التي توجد على يمين المدخل فربما كانت احياء لذكرى ابيهم قليج ارسلان. وترجع اهمية هذا المبنى الى انه يضم اقدم مستشفى في الاناضول (تخطيط ٢٥).

وبعد هذا العمل بسنوات قليلة، اي في عام ٦١٤هـ/١٧-١٢١٨م)، اسس السلطان عزالدين كيكاوس الاول، اضخم المستشفيات السلجوقية (٤٨×٦٨ مترا) بمدينة سيواس (شكل ٤٦). وهو بناء ذو اربعة ايوانات؛ له فناء ببوائك تدور من حوله غرف النوم، وحجرات لها مداقئ (تخطيط ٢٦). ويوجد على جانبي عقد الايوان الكبير، المتهدم الان، رأسان لادميين، رجل وامراة، في حالة سيئة جدا، ويمثلان الشمس والقمر (شكل ٤٥). وتوجد خلف الايوان الذي الى يمين الفناء، قاعدة عالية ذات عشرة اضلاع لقبر كيكاوس، وهي تذكر الانسان بالاضرحة ذات القباب (شكل ٤٧). ويعتبر المستشفى والمقبرة من الامثلة الفنية العالية المستوى، من حيث استخدام الطوب والخزف معا، وبما بهما من كتابات كوفية متداخلة او مضفورة، وبالحجارة المتباينة الالوان، واشكال النجوم ذات الالوان الاخاذة من الابيض والفيروزي والازرق الكوبالتي. وتذكرنا الزخارف الخزفية الرائعة التي ابدعها الصانع احمد المرندي على واجهة المقبرة، بزخارف عصر السلاجقة العظام. ولما كانت مرند، مدينة باقليم اذربيجان، وغير بعيدة عن تبريز، فانه يصبح من الواضح وصول تلك التأثيرات مباشرة من اذربيجان. وجاءت اول ممارسة الاناضول لزخرفة اثارها بالخزف، مطابقة تماما ومماثلة لاعمال السلاجقة العظام. وقد بشر هذا، بالتطور الرائع الذي حدث اخيرا في صناعة



تخطيط ٢٦ – سيواس، مستشفى كيكاوس.

البلاطات السلجوقية. وتوجد بلاطات مشابهة لتلك التي على تابوت الدفن، تغطي جدران المقصورة الكيكبادية قرب مدينة قيصرية. اما النقش الموجود على واجهة الضريح، فحروفه بيضاء بارزة على ارضيه زرقاء، ويشير الى السلطان الشاعر الرقيق، الذي مات بالسل، وجاء فيه : «ان ثروتي لاتنفعني بشئ الان، وها قد زال عنى سلطاني ودالت دولتي وحان رحيلي عن دار العبور هذه، الى الدار الاخرة»، والتاريخ

في الرابع من شوال ٦١٧. اما النقوش الكتابية الرئيسية الخاصة بالمستشفى فهي محفورة على حجر المدخل. ونشاهد هنا التكوين المبكر للمدخل السلجوقي بما له من حافات متعددة الالوان، وبما به من رؤس سباع او ثيران ترمز الى الشمس والقمر، وهي التي كانت تظهر على خصري عقد حنية تزينها المقرنصات. اما التعبيرات الزخرفية المضفرة والمتداخلة، نتيجة تشابك الاشكال السداسية، وهي الزخارف التي وجدت في الاغلب على الحافات العليا، فهي تعبيرات تركية قديمة (انظر تصميم ١/هـ)، فيرجع اصلها الى مقابر خرقان (Kharraqan)، ونراها كذلك في مقبرة ماما خاتون في ترجان (Tercan)، وفي الضريح الموجود في كوك مدرسة في اماسية، كذلك تظهر في اضرحة يوسف بن قصيّر ومؤمنة خاتون في نخجوان (Nakhichevan) قبل ان تأخذ طريقها الى الاناضول. وظهرت الى جوار المستشفى مدرسة صغيرة للطب، هي الان عبارة عن خرائب. وكان الدخول اليها عن طريق الايوان الذي الى يسار الداخل للمستشفى. اما قائمة الاوقاف التي خصصها كيكاوس الاول عام ١٢٢٠ للمستشفى فقد تم نشرها. ونظفر من تلك القائمة بقدر وافر من المعلومات الخاصة بمسؤليات ومهام ذلك المكان. وكانت المستشفيات بصفة عامة، اماكن يمارس فيها التطبيق العملي لما يدّرس نظريا في مدارس الطب. وكانت تعالج بها امراض العيون، وامراض الجلد، والاوجاع الداخلية والاضطرابات العقلية. الى جانب بعض دروس كانت تعطى للمرضى. وكان معروفا لدى اطباء اوائل القرن الثالث عشر معالجة مرضى الاضطرابات العقلية بالموسيقى والايحاء بالنوم.

اما مدرسة قونية ذات البلاطات صرجالى مدرسة (Sırçalı Medrese)، فترجع لعام ١٢٤٢، وهي بناء كبير من طابقين وايوانات، ولكنها الان في حالة سيئة من التهدم. ويمكن اعتبارها من الامثلة الاولى للمدرسة السلجوقية التقليدية، بفضل ماتمتاز به من توازن وتقابل في التخطيط. وقد اشتق اسم هذه المدرسة، التي تعتبر واحدة من اهم مدارس الاناضول، من اسلوب زخرفتها بالبلاطات الخزفية ذات الطلاء البراق. والحقيقة ان لها شكلا غير عادي : اذ ان لها مدخلا بارزا يتوسط واجهة من الحجر المنحوت، به زخارف هندسية،ونقش كتابي يحدد تأريخ التأسيس ونافذتان صغيرتان لهما زخارف من المقرنصات.اماالاشكال الجدائل المتداخلة التي تكونت من تقاطع الاشكال المثمنة حول حافة العقد المدبب قليلا،والتي تحدد حنية المدخل، فهي تعطينا اول نموذج لمثل هذا النوع من الوحدات الزخرفية في قونية (شكل ٤٨). ويوجد الى يمين المدخل – وفي موضع مرتفع – قبر بدرالدين مصلح مؤسس المدرسة، وقد كان مصلح معلما لعلاءالدين كيقباد الثاني. ومازلنا نستطيع رؤية محراب خزفي موجود بالحائط الجنوبي للايوان الكبير المواجه للصحن. لكن معظم بلاطات المحراب ومعظم مايغطي الايوان من تلك البلاطات الغنية بزخارفها وبالوانها الاربعة، قد سقط عن الجدران. ونجد على جانبي الايوان حجرات للتعليم تغطيها القباب، الا ان الطابق الثاني من المبنى قد تهدم. كذلك نجد بداخل عقد الايوان اسم المهندس البنّاء : محمد بن محمود البناء الطوسي. ونقرأ على اليمين نصا بالفارسية (هو الان غير موجود حيث انتزع واودع متحف برجامون ببرلين الشرقية)، يقول النص : «ان ما اقمته لانظير له في كل العالم، وسوف اذهب انا ويبقى هذا الاثر ابداً حافظا لذكري». وللمهندس كما يتضح – صلة بمدينة طوس عن طريق جده، وقد تعلم حرفته في قونية. والحق ان وجود بناء تزينه البلاطات، يقترب من مدرسة صرجالى في قونية، لامر استحال وجوده بايران في ذلك الوقت (لوحة ١).

ومدرسة طاش (المدرسة الحجرية) التي بناها صاحب اتا في اقشهر عام ٦٤٨هـ/١٢٥٠م، كانت عند بدايتها مبنى مركبا او مجمعا، ولكن لم يبق من ذلك المجمع الان سوى المسجد ذي القبة الواحدة ومدرسة بنفس واجهة المبنى ومقبرة متصلة باحد الايوانات الجانبية. وللواجهة تأثير رائع بما لها من مدخل رخامي، وصفة من الطوب وايوان للمقبرة مشيد بحجارة من لونين. اما المئذنة فترتفع عاليا في طرف الواجهة (شكل ٤٩). وكان الدمار نصيب الايوان الكبير، وهذا هو ماحدث ايضا لجانب من الواجهة ولاسيما لاعمدتها وتيجانها القديمة التي كانت على كلا الجانبين. ومن الخصوصيات الاخرى لهذه المدرسة : مئذنتها المبنية من الطوب، الاسطوانية البدن، وذات المطافين او الشرفتين. واسلوبها سابق على انجه منارة بقونية (İnce Minare)، حيث ان المآذن الطويلة المزدوجة التي رأيناها في اثنين من المباني التي انشأها صاحب اتا، ظلت فريدة لاتقلد لوقت ملحوظ، الى ان عاودت الظهور في الاعمال التي قام بها العثمانيون. وقد تداعى الان الايوان الكبير المكسو بالرخام، وكان هذا يمثل نوعا من التنافر مع العقود او البوائك المبنية بالطوب. وقد زينت هذه المدرسة ذات الثلاثة ايوانات بالفسيفساء الخزفية وكذلك مقبرتها ومصلاها ومئذنتها. اما البوائك والحجرات (الخلاوى) التي من وراء البوائك فقد تخربت هي الاخرى؛ ولهذا فان اهم مابقى من المظاهر والاثار القديمة، يتمثل الان في الواجهة.

وثمة اربع مدارس سلجوقية اخرى كانت مخصصة لدراسة تعاليم الشريعة الاسلامية في قيصرية، وهي : خوند مدرسة، وتضم مسجدا يحمل نفس الاسم ويستخدم الان متحفا، ومدرسة سراج الدين وهي من نفس التاريخ (١٢٣٨م). والمدرسة الصاحبية، وقد بناها صاحب أتا عام ١٢٦٨، ومدرسة حاجي قليج عام ١٢٧٥، وتضم هي الاخرى مسجدا. ومن مميزات مدرسة صاحب أتا ان غرف النوم بها (مساكن الطلاب) طويلة وتدور حول الصحن ذي الايوانات الاربعة. اما واجهتها فانها تشبه واجهة خوند مدرسة من حيث المدخل والدعائم الركنية. ومدرسة سراج الدين بسيطة في عمارتها، وهي ذات ثلاث ايوانات متجاورات وايوان رابع هو ايوان المدخل.

ومن الطريف ان نلاحظ انه قد بنيت بمدينة سيواس ثلاث مدارس كبيرة، عام ١٢٧١، وكأنها تنافس الواحدة منها الاخرى. واثنتان منها (كمدرسة جفته منارة) من ذوات الطابقين والاربعة ايوانات وهما مدرستا كوك وبروجيرد (Gök and Burūjirte Medresesi)، اللتين لم يبق منهما سوى الواجهة فقط. ولواجهة مدرسة كوك مظهر معماري رائع يفوق كل منشئآت صاحب اتا، فمدخلها رخامي فخم، ولها مئذنتان توأم، وسبيل على يسار المدخل - هو الاول في زمن السلاجقة - وسنادات في اركان المبنى تزينها نقوش بارزة (شكل ٥٠). والمدخل ذو المئذنتين التوأم، ظاهرة مأخوذة عن مسجده الذي في قونية، وهذه الظاهرة هي اول مثل من نوعه نراه في المدارس (شكل ٥١). ويوجد على كل من جانبي المدخل نقش بارز يضم اثنى عشر رأسا لحيوانات مختلفة، تذكرنا برؤس الحيوانات المستخدمة في التقويم التركي القديم (شكل ٥٢). ويمكن للمشاهد ان يرى، عند طرف المروحتين النخيليتين الموجودتين تحت النجمتين الكبيرتين المحفورتين حفرا بارزا على يمين ويسار المدخل، صورة نسر تحوطه اشكال محفورة وسط تعبيرات زخرفية مورقة من كل جانب. كذلك توجد قبة للمسجد على يمين المدخل، وأحد فصول الدراسة على يساره. اما زخارف الاجزاء الدنيا، التي تغطي محراب المسجد والمصنوعة من الفسيفساء الخزفية فقد تساقط معظمها. اما الزخرفة

التي تجمع بين استخدام الطوب المطلي والبلاطات الخزفية - والمستخدمة في مستشفى كيكاوس - فقد بلغت هنا قمة التكنيك السلجوقي في تغطية جدران الايوانات بالبلاطات. وتمثل الزخرفة الموجودة على الحائط الخلفي لايوان كوك مدرسة، استمرار تقليد عمل الزخرفة بالطوب، ذلك التقليد الذي ساد مقابر السلاجقة العظام في خرّقان. وتعتبر هذه المدرسة اعظم مثل لعمارة المدارس السلجوقية المتطورة ببلاد الاناضول، بفضل ماتوفر لها من تخطيط موفق، ونسب متزنة في العقود التي تحيط بالصحن ذي النافورة، وبالتوليفة المتناسقة للحفر القوي والزخارف الحجرية الانيقة، التي تشاهد فوق المدخل والواجهة، هذا بالاضافة الى روعة الفسيفساء الخزفية وابداعاتها. وتفيدنا بعض مصادر العصور الوسطى المكتوبة، ان هذه المدرسة كانت تضم ٢٤ غرفة، موزعة على طابقين. ومهندس المبنى هو قالويان من مدينة قونية، واسمه مكتوب على كلا جانبي المدخل.

وللمدرسة البروجيردية تخطيط متماثل دقيق، يظهر منه لاول وهلة نظام التوزيع الداخلي للحجرات، على واجهة المبنى (شكل ٥٥). والقبر والمصلى، بقبتيهما الاكبر حجما، موضوعان على جانبي رواق المدخل، وهو الاخر مغطى بقبة. وترجع قبة القبر الى عصر مؤسس المدرسة «مظفر بروجيردي»، القادم من مدينة بروجرد قرب همدان، وهي مغطاة بالفسيفساء الخزفية. اما البلاطات الخزفية التي تزين توابيت الدفن فقد سقطت من اماكنها. والمدرسة ذات طابقين واربعة ايوانات، وبوائكها، التي يغطيها سقف مسطح، محمولة من كل جانب على اعمدة، وهذا يؤكد لنا اسلوب عمارتها الناضج ككل.

ومدرسة جفته منارة (Çifte Minare)، التي تواجه تماما مستشفى كيكاوس، هي من اعمال شمس الدين الجويني الايلخاني (شكل ٥٣). وتؤكد الاكتشافات الحديثة انها كانت ذات طابقين واربعة ايوانات. ويمكن رؤية غرفة خلف الواجهة تبرز عن المبنى الرئيسي ناحية اليسار. والمئذنتان في هذه المدرسة ترتفعان من فوق المدخل (شكل ٥٤). وتتوزع واجهتها الطويلة بين ابراج نصف خيزرانية، وحنية الى اليمين تشبه مدخل مدرسة اينجه منارة في قونية، وحنيات اخرى موزعة على صفوف غير متماثلة في كل جانب. والمئذنتان مصنوعتان من الطوب ومزينتان بالبلاطات الخزفية. ومع ان اسم كالوك بن عبد الله (Kalūk or Kölüg) يقفز على انه مهندس هذا المبنى الا انه لايوجد شيء يشير الى ذلك في النقوش الكتابية الموجودة.

وتذكر بعض المراجع المكتوبة ان كوك مدرسة في توقات، بنيت بعد عام ١٢٧٠ على يد الوزير السلجوقي «بروانه معين الدين سليمان»، ولايوجد بالمدرسة اي نقش، وفناؤها من طابقين ولها ايوانان. وبوائكها مرتبة على نظام غير مألوف وذات اعمدة نحيلة في الطابق السفلي ودعائم غليظة في طابقها العلوي، ثم تجيء صفوف حجراتها من وراء تلك البوائك. ولم يبق الى الان سوى القليل من بقايا الزخرفة بالبلاطات الخزفية على المقبرة، والى يمين الايوان، وعلى توابيت الدفن الموجودة هناك. لكننا نستطيع ان نلمس بعض الافكار الثرية للزخارف الخزفية من خلال الفسيفساء المنتشرة على هيئة اربع حافات تظهر على الواجهة والجدران الجانبية للايوان المخصص للصلاة. ومن الواضح ان عقود البوائك وجدران الايوان الداخلية كانت هي الاخرى مغشاة بالبلاطات الخزفية. وقد اخذت المدرسة اسمها من اللون الفيروزي الذي يميز بلاطاتها.

وجفته منارة (Çifte Minare) او المدرسة الخاتونية في ارضروم، ذات طابقين واربعة ايوانات، وقد بنيت قبالة سور المدينة. وهي، بواجهتها العالية وتخطيطها الداخلي، تجمع وتقتبس اكبر قدر وافخمه من

العناصر المتعددة للعمارة السلجوقية بالاناضول (شكل ٥٦). وبعض اعمدة بوائكها مزدانة بالحفر، ثم انها تشبه كوك مدرسة في سيواس من حيث الهيئة العامة للمدخل ذي الزخارف التي تغلب عليها التعبيرات النباتية المورقة (شكل ٥٩). ولهذه المدرسة سبيل الى يسار الواجهة. والمروحة النخيلية التي شاهدناها على مدخل كوك مدرسة في سيواس، نشاهد مثيلا لها هنا، ولكن بتشكيل اكثر رصانة ودقة. وتنتهي قاعدة كل مروحة نخيلية برأس تنين له صورة نسر رمزي ذي رأسين (شكل ٥٨). ولما كان احد جوانبها مبنى قبالة سور المدينة، فان ابراجها الركنية الساندة ابتعدت قليلا عن الاركان، وتركت - كما نرى في الواجهة - بدون زخرفة. وهذه المدرسة ليست كبرى مدارس الاناضول فحسب (٣٥×٤٨ مترا)، وانما هي في نفس الوقت (شكل ٥٧)، وحدة كاملة التناسق معماريا وتخطيطيا وزخرفيا، كما انها تذكرنا بمستشفى ديوريكي. وتوجد بها مصلى تغطيها قبة على يمين المدخل. ومع وجود ضريح متصل بالايوان الجنوبي بواسطة ثلاثة عقود - كما هي الحال في مدرسة ارتقوش في اتاباي (Atabey)، باقليم اسبارطة بالاناضول؛ الا انه يبدو من التخطيط الحالي، ان ثمة اضافة غير متوائمة، وقد يكون حدث هذا نتيجة سقوط اجزاء من كلا جانبي الايوان. ولاتوجد اية نقوش كتابية بالمرة. اما الزخارف الحجرية التي تظهر على الواجهة فقد توقفت بعد عمل نصفها فقط.

وظلت هذه المدرسة تنسب -لفترة طويلة- الى ابنة علاءالدين كيقباد الاول «خوند خاتون»، وحدد تارخها، بناء على هذا، بعام ١٢٥٣. ولكن اراءً حديثة جدا ترجح انها بنيت حول عام ١٢٩٠ على يد بادشاه خاتون، زوجة ايلخان كايخاتو، الذي خلف آرغون خان عند وفاته عام ١٢٩١. ويبدو ان التاريخ الاول مبكر نوعا، بينما التاريخ الثاني متأخر اكثر مما يلزم. والامر البعيد الاحتمال هو ان تكون بادشاه خاتون قد بنت مدرسة في ارضروم حال وصولها مباشرة من كرمان. يضاف الى ذلك ان مفهوم اقامة مدرسة وحيدة ومستقلة وذات مقياس ضخم، لم يكن من مألوف عصر الايلخانيين في ايران. والحقيقة ان المدرسة، من بداية عهدها الى نهايته وفي جميع مراحل تطورها، منشأة تركية اصلا.

وحدث بعد معركة كوسه داغ (Köse Dağ) عام ١٢٤٣، ان اصبحت الاناضول تحت وصاية الايلخانيين، بينما ظل نظام الدولة السلجوقية ساري المفعول حتى مجيء السلطان المملوكي (بيبرس البندقداري) بحملة عسكرية عام ١٢٧٧. ويمكن القول انه بعد هذا التاريخ فقط يكون قد بدأ حكم الايلخانيين الجائر. ومن المعقول ان نفترض اذن، ان افخم المدارس السلجوقية في ارضروم لابد وان تكون قد بنيت قبل عام ١٢٧٧م، وانها ستكون -مادامت في سيواس- ذات طابع سلجوقي كامل. ومن الممكن تتبع التطور الكبير واسلوب الزخرفة الموجود في مدخل كوك مدرسة وواجهتها في سيواس، في مدرسة ارضروم ولكن بصورة مبسطة. وان تحديد تاريخها بعد عام ١٢٧١، قد يكون هو الانسب. وبالنسبة لمشكلة منشيء المدرسة، فيمكن القاء بعض الضوء على الموضوع، بالرجوع الى المصادر المكتوبة. والحقيقة انه بسبب طغيان الايلخانات واستبدادهم، ترك مبنى المدرسة دون ان يستكمل وكذلك دون ان توضع فوقه لوحة او نقش، مما يحدد المعلومات الخاصة بالتأسيس.

العمائر الجنائزية (الدانشمندية والمنكوجكية والسلطوقية والسلجوقية)

رغم ان العمائر الجنائزية بالاناضول تعتبر ذات اسلوب متواضع اذا ماقورنت بمثيلاتها عند القره خانيين والغزنويين والسلاجقة العظام، الا انها تعطينا قدرا كبيرا من الثراء المعماري والعطاء الخلاق من ناحية الشكل، الامر الذي ادى الى تطوير كل الانواع الجديدة من المقابر والاضرحة ذات القباب. وقد بنيت الاضرحة ذات القباب، في اول امرها، بالطوب او بالحجر؛ لكنها فيما بعد صارت تبنى بالحجر فقط. كذلك كانت في البداية، مبان مستقلة بذاتها ثم اصبحت بعد وقت تبنى ضمن تخطيط يضم مدرسة ومسجدا. اما بالنسبة لاشكالها فانه رغم ان الشكل الغالب كان المقبرة ذات السقف الهرمي او المخروطي القابع فوق جسم ذي ثمانية اضلاع او عشرة او اثنى عشر ضلعا او فوق جسم اسطواني؛ الا اننا وجدنا —ولو قليلا— مقابر ابدانها ذات فصوص او مقابر ذات تخطيط مربع وعليها قباب او مستطيلة وتغطيها الاقبية او مقابر مبالغ في ارتفاعها فوق قواعد مربعة. وكانت المقبرة تغطي داخليا بالقبة، وخارجيا بسقف مخروطي او هرمي؛ كما كان يوجد تحت الارض سرداب للدفن باسم مومياليق (Mumyalık). وقد اظهرت المقابر المبنية بالطوب مدى التأثر بالاضرحة ذات القباب في اقليم مراغه باذربيجان. ولاتوجد اثار جنائزية معروفة ترجع الى زمن الارتقيين، ولكن يوجد العديد منها مما يرجع الى القرن الثاني عشر بالاناضول.

وماتزال توجد ست مقابر دانشمندية : فمقبرة اماسية المثمنة الاضلاع، التي بنيت من اجل خليفة غازي (Halifet Ghāzi) وزير «ملك دانشمند غازي»، في حال سيئة من الدمار. فأوجه رأس البرج المخروطي قد تساقطت. اما المبنى فما يزال يلفت الانظار بواجهته الرئيسية التي في الناحية الشمالية، والتي تتكون من مدخل حافل بالنقوش الحجرية الغنية باشكال الوحدات الهندسية المتشابكة والحليات ذات الحفر البارز والوريدات التي تلتف حولها اشكال التوريق والافرع النباتية (شكل ٦٠). ولهذه المدرسة واجهة اخرى غربية. والى جانب اهمال العنصر الزخرفي بها حدثت اساءة اخرى لشكلها العام عن طريق بعثرة عدة وريدات زخرفية على غير نظام، هذا فضلا عن عدم اتساق نسبها، الامر الذي افسد تناسقها العام ككل. ويمكن ارجاع مقبرة خليفة غازي الى المرحلة التي افتقدت ثبات القواعد الفنية ورسوخ التجربة. وحسبما نعلم من التقاليد المعروفة، يمكن القول ان المقبرة بنيت عام ٥٤٠هـ/٤٥-١١٤٦م، ويتواءم هذا التاريخ مع اسلوب وطريقة الزخرفة المعمارية.

وثمة مبنى اخر من عصر الدانشمنديين عبارة عن مربع بسيط، يوجد في نيكسار ويعرف باسم «تربة ملك غازي»، وتغطيه قبة محمولة على مثلثات تركية. وبهذه التربة نقش من مدرسة ياغبصان تاريخه ٥٥٢هـ/١١٥٧م، موضوع، في وقت متأخر غير معروف، اعلى الباب من داخل هذه المقبرة، ومازال هذا النقش موجودا.

ومقبرة قولاق (Kulak) في نيكسار ايضا؛ لها ثمانية اضلاع ومبنية بالحجر وتغطيها قبة. ولاتوجد بها نقوش زخرفية داخلية، ولاشيء اخر سوى شاهد قبر يحمل كتابة بالخط الكوفي. ويمكن وضع هذه المقبرة– تاريخيا – في نهاية القرن الثاني عشر. ونلاحظ هنا ان مدات الاحرف الكتابية للنقش الموجود على وجه عقد المدخل، تزينها تعبيرات زخرفية تركية من الجدائل المضفورة، نتيجة تقاطع مجموعات من الاشكال المثمنة الاضلاع.

وتربة حاجي جفرق (Çikrik) ذات تصميم مستطيل يغطيه قبو. وتضم هذه التربة ثلاثة مدافن. وقد نشر النقش الموجود بها وتاريخه ٥٧٨هـ/١١٨٢م. وتنحصر اهميتها في انها الاولى من هذا الشكل من المقابر.

وبينما الاضرحة السابقة كانت مبنية بالحجر تجد ان مقبرة الاربعين عذراء (قرق قيزلر Kırk Kızlar)، الموجود في نيكسار، ذات تخطيط مثمن ومبنية بالطوب فوق اساس من الحجر. وقد سقط عنها سقفها الهرمي فظهرت من تحته القبة المبنية من الطوب ايضا. ويبدو ان المقبرة كانت في الاصل، ذات زخرفة تجمع بين الطوب والبلاطات الخزفية، ولكنها الان في حال سيئة من التخريب والتدمير، وانها تركت هكذا لتلقى مصيرها المحتوم. وكان بها نقش– اختفى الان– وكان يحمل اسم من يدعي احمد بن ابي بكر ....، واذا كان الاسم الاخير الساقط من هذا التوقيع– الذي زال اثره الان– هو «المرندى»، فان هذا يعني ان المبنى من عمل نفس مهندس مستشفى كيكاوس الاول في سيواس. ويعزز هذا الرأي، التشابه في اسلوب استخدام الطوب في البناء. واذا صح هذا الترجيح فمن الافضل ان نرجح ايضا سنة ٦١٧هـ/١٢٢٠م تاريخا للمبنى.

وهناك مقبرة في قرية قرب بازاراورن (Pazarören)، من اعمال ولاية قيصرية. وهذه المقبرة ذات جوانب اربعة ومبنية كلها بالطوب فوق مصطبة من الحجر السوى او المنحوت. ويظهر لنا منها مدى الدقة المتناهية في اعمال التغطية بالطوب، اذ انه منسق ضمن اشكال هندسية متعددة من المعينات والمسننات وغيرها. وقد تهدم جزؤها العلوي وسقط سقفها الهرمي وظهرت من تحته القبة التي ترتكز على عقود حاملة. والناظر الى المبنى من داخله، يرى أن الجزء الاسفل من جدرانه مغطى بالملاط، بينما اشكال مثل سلاسل عظم السمك مصنوعة من الطوب، ماتزال تزين القبة والعقود الحاملة لها. وسراديب الدفن لها تخطيط غير مألوف وتغطيها الاقبية المستعرضة. اما زخارفها الهندسية المصنوعة من الطوب وحنياتها الطويلة الضيقة ذات المقرنصات والموجودة على كلا جانبي الواجهة فهي من خصوصيات المرحلة المبكرة. ورغم عدم امكانية نسبتها بالتحديد الى عصر «ملك دانشمند غازي»، نظرا الى ماهناك من تشابه بينها وبين كمبد قرمز (سرخ) (Gunbad-i Surkh) في مراغة، فان مقبرة الاربعين عذراء في نيكسار، والمقبرة الموجودة في مستشفى كيكاوس الاول في سيواس، من الممكن القول بارجاعهما الى نهاية القرن الثاني عشر.

اما بالنسبة لمقابر المنكوجكيين، فان المقبرة التي تنسب الى خازن دار المال المنكوجكي، قمرالدين، بمدينة ديوريكى؛ لها ثمانية اضلاع من الحجر المنحوت، ولها سقف هرمي، ومدخل ذو عقد مفصص. والنقش الموجود اعلى عقد المدخل تاريخه ٥٩٢هـ/١١٩٦م. وليس هناك شيء الان من البلاطات الخزفية التي كانت تملؤ، وقتا ما، التجاويف الدائرية ذات الاحجام المتعددة الموجودة تحت السقف المخروطي.

وبمدينة ديوريكى مقبرة اخرى هي مقبرة «ست ملك» : لها سقف هرمي يعلو جسما ثماني الاضلاع من الحجر السوى. ونلمح فيه الاصالة، وحسن تنظيم واجهة المدخل، وتنسيقها على هيئة بوابة. ونلمح هذه الاصالة ايضا، في الحنيات العمودية الضيقة ذات الاحجام المختلفة، وفي الانواع المتعددة من الزخارف، التي على الجوانب الاخرى (شكل ٦١). وقد واجهت هذه المقبرة في السنوات الاخيرة الكثير من عمليات الترميم. ونشاهد هنا مرة اخرى الجدائل التركية المضفرة، الناتجة عن تقاطع عدد من المثمنات، تزين دعائم الحنيات ذات المقرنصات. وتدور حول الحافة الخارجية للواجهة تعريجات ذات تجويفات عميقة، بينما تزين

الحافة الداخلية، وحدات من اشكال هندسية، قوامها مثمنات متحدة المركز ومرتبطة فيما بينها باذرع اربعة، هذا فضلا عن حاشية عريضة، نراها في اعلا الباب من صفين متتالين من الزخرفة (شكل ٦٢). وهذا الاسلوب، الذي رأيناه قبل ذلك على المحراب الحجري القديم للجامع الكبير بسيواس، يواصل هنا بدقة، استمرار نفس التشكيل الذي مارسه السلاجقة في الآى خان (Alay Han) وفي محراب «طاش مسجد» (Taş Masjid) الذي اسسه حاجى فروح (Hajji Ferrūh) في قونية.

اما النقش الرائع الموجود على المدخل، والمكتوب بخط الثلث البارز مع محاليق وتوريقات عربية فقد تاه وسط الزخرفة التي تعلوه، وفقد بذلك نصف تأثيره، واصبح اكثر ارتباطا بالوحدات الزخرفية. ويحمل الجزء الاخير من هذا النقش، التاريخ : ٥٩٢هـ/١١٩٥م، وهو مكتوب اسفل السابق، وبخط النسخ، وبطريقة بسيطة لاصقل فيها. وسقف المقبرة الهرمي، يدعمه افريز قوامه وحدات دقيقة من المقرنصات، كما يدور فوق الافريز شريط كتابي يستقر عند حافتها وبداية هرم السقف. ونشاهد تحت الافريز السابق شريطا عريضا اخر من الاشكال الهندسية المتشابكة. واعتمادا على النقش المؤرخ، تكون المقبرة قد بنيت للامير سليمان بن سيف الدين شاهنشاه المنكوجكى. وقد جاء اسمه في النقوش مع القابه التركية : «الب قطلغ طغرل تكين». اما النقش الموجود الى يمين الواجهة، فلا نستطيع ان نقرأ منه سوى اسم والد مهندس المبنى فقط :«بهرام». وهذه المقبرة، معروفة بمقبرة ست ملك، وهو اسم السيدة التي دفنت بها في القرن الرابع عشر. وللمقبرة اسلوب معماري، يمكن القول فيه انه مهد لظهور المسجد الكبير في ديوريكى.

والمقبرة التي تحمل اسم «ملك غازي» المنكوجكى في كماخ (Kemah) باعالي الفرات، عبارة عن بناء مرتفع من الطوب له ثمانية اضلاع وسقف هرمي، اعيد تجديده بالخشب. وقد زين كل جانب من الجوانب الثمانية باطار مستطيل له بروز عند الاركان، ويأخذ هذا البروز شكل الدعائم. ويوجد في المسافة المحصورة بين السقف وتلك الاطارات، شريط من الطوب المطلي عليه كتابات قرانية بالخط الكوفي. اما مدخل الواجهة فقد نسق بحيث أخذ شكل الظلّة. وتزين حشوة العقد المدببة زخارف، هندسية متشابكة؛ ويجيء في اسفلها سطر واحد من الكتابة الكوفية. ويرتكز العقد ذاته على دعامات ركنية تحليها فسيفساء خزفية باشكال من الدوائر والمعينات بالتبادل. وسرداب الدفن ثماني الاضلاع، وتخطيطه ذو طابع غير مألوف. ويرتكز القبو الذي يغطي السرداب على دعامة مثمنة تخرج من المركز. والمقبرة من الداخل اسطوانية الشكل، وبها نقشان: احدهما بالفارسية والثاني بالعربية، وهما مكتوبان بمداد اسود فوق الجدران؛ ولكن في وقت لاحق. ويسجل النقش العربي زواج بهرامشاه المنكوجكى باحدى بنات قليج ارسلان. ويساعدنا هذا النقش وماهناك من تشابه في الزخرفية بالطوب، بمقابر مراغة، ومقبرة كيكاوس الاول بسيواس، على القول بامكانية وضع هذه المقبرة في بداية القرن الثالث عشر، وفي المرحلة المبكرة لتطور الابنية الجنائزية ذات القباب. والمعلوم انه عندما سلم علاء الدين داود بن بهرامشاه -امير مقاطعة ارزنجان- املاكه الى علاء الدين كيقباد الاول عام ٦١٩هـ/١٢١٩م، اخذ اقشهر وايلغين، بينما ذهبت كماخ (Kemah) الى السلاجقة. وعلى هذا فلابد ان تكون المقبرة قد بنيت قبل ذلك التاريخ.

وننتقل الى مايسمى بمقبرة الامير سلطوق، وهي كبرى ثلاث مقابر متجاورات، الى جنوب مدرسة جفته منارة بارضروم. وتستلفت هذه المقبرة السلطوقية، النظر اليها بمتانة عمارتها وفخامة بنيانها ذي الاحجار

المربعة (شكل ٦٣). وقد جرى عليها العديد من الاصلاحات وسقفها الحالي مخروطي قليل الارتفاع بحيث يشبه القبة. والقسم الاسفل من المقبرة مثمن الاضلاع، وتنتهي واجهة كل ضلع بسقف جملوني تعلوه نافذة. اما القسم العلوي منها فاسطواني ومرتفع. ويمكن تمييز هذه المقبرة التي من طابقين، بسرعة وسهولة عن باقي المقابر الاناضولية ذات القباب، بعناصر تذكرنا بالعمارة الرومانسكية المتأخرة. ويتوسط كل جانب من جوانب المبنى الثمانية، زوج من النوافذ الصماء ذات العقود المستديرة. ويفصل بين كل نافذتين عمود رئيسي، بينما تربط بين النوافذ جميعها حلية بنائية على هيئة مسطرة عند حافتها السفلى. ويلي تلك الحلية البنائية، الباب المخصص للدخول وهو ذو عقد دائري كذلك وحنيات النوافذ العليا الموجودة بين الجملون وبداية القبة تحتوي على نقوش متعددة تضم اشكال ثعابين ورءوس ارانب ووطاويط ونسور، كما تضم رءوسا آدمية بين قرون ثيران. وهذه عبارة عن رنوك او شارات او رموز لحيوانات استخدمت في التقويم التركي القديم.

واذا اضفنا اسلوب هذه المقبرة، الى ماهناك من ظواهر رأيناها في المسجد السلطقى ذي القبة، الموجود بقلعة ارضروم: امكننا تحديد تاريخ للمقبرة قد يقع في نهاية القرن الثاني عشر. وتبقى هذه المقبرة بعد ذلك، تجربة فريدة لم تتكرر في بلاد الاناضول.

ولم يبق من المقابر السلجوقية التي ترجع الى القرن الثاني عشر، سوى مقبرة واحدة فقط هي مقبرة قليج ارسلان الثاني المتصلة بالجانب الشمالي لمسجد علاء الدين في قونية. وهي عبارة عن جسم منشوري من عشرة اضلاع من الحجر المنحوت، وسقف هرمي. اما من الداخل فاسطوانية الشكل وذات قبة وتتبادل الحنيات اضلاع جدرانها. والمدخل الذي يواجه ناحية الشمال، تحول الان الى نافذة وفتح بدلا منه باب اخر في الحنية التي تواجه المسجد، ولم يبق سوى القليل من النقوش الكتابية نقرأ من بينها آية الكرسي، وهي بالخزف، وبحروف بارزة بيضاء على ارضية لازوردية؛ ومكانها اسفل السقف الهرمي ذي الاضلاع العشرة. وثمة نقش حجري بدون تاريخ ومن سطرين موجود تحت السقف في جهة الشرق، يقول، ان باني المقبرة هو قليج ارسلان بن مسعود. ثم نقرؤ بعد ذلك، وعلى الاطار المستطيل لعقد المدخل الاصلي، اسم البنّاء: «يوسف بن عبدالغفار من خوجند» وهي مدينة قرب نيسابور، وقد تكون «خوجان» قرب سمرقند. والمدخل الاصلي الذي كان يطل على الخارج بعقد ناقص، تحول الان الى شباك؛ وتحيطه حافة من الاوراق النخيلية مع تفريعات نباتية مورقة. كذلك نجد لوحا كبيرا مربعا من الحجر المنحوت السابق الاستخدام، موضوعا في وسط حشوة عقد المدخل (شكل ٦٤). وتضم هذه المقبرة ثمانية توابيت من احجام مختلفة، اربعة منها تغطيها بلاطات عليها كتابات بحروف بيضاء بارزة فوق ارضية زرقاء كوبالتية، وبعضها الاخر تزينه الافرع النباتية. ونقرؤ عند رأس التابوت الثاني، من جهة اليمين :«ربنا ارحم قليج ارسلان بن مسعود، مؤسس هذه المقبرة، الشهيد، المبتهل، ابو الفتوحات». ونرى على التابوت الاول بلاطتين تحملان اسم سليمان وقليج ارسلان، ولكنهما قد تحطمتا اثناء بعض الترميمات، كما دخلت بينهما بلاطات اخرى. ويبدو واضحا ان ثمانية من رفات سلاطين آل سلجوق، ربما تكون مدفونة في هذا البناء المتواضع. ولما كان قليج ارسلان الثاني قد مات عام ١١٩٢، فمن الراجح ان مقبرة تكون قد بنيت له تحمل اسمه؛ في وقت سابق على التاريخ المشار اليه. وهذه المقبرة- بتخطيطها المنشوري ذي العشرة اضلاع من خارجها،

وبنيانها الحجري، وزخارف بلاطاتها، وبنقوشها الكتابية، وببابها ذي العقد الناقص الموجود ضمن عقد مدبب تقريبا - يمدنا لاول مرة بمجموعة اشياء تحققت على يد السلاجقة في هذا المبنى. (شاع استخدام العقد الناقص فيما بعد في بورسه، وفي صف من العقود في الناحية الغربية من الجامع الكبير بدياربكر).

وثمة مقبرة اخرى مثمنة الاضلاع، على مقربة من السابقة، ومتصلة كذلك بالحائط الشمالي، ولكنها بقيت ناقصة البناء، حتى سقفها الهرمي. ويوجد نقش في واجهة صحن المسجد يقول بأن باني المسجد هو الاتابك آياس، بأمر من كيكاوس الاول عام ٦١٦هـ/١٢١٩م. وربما كان ترك المقبرة دون التمام، سببه وفاة السلطان في ذلك العام. وهي مبنية بالحجر المغطى بالرخام؛ ولها من الداخل اثنى عشر ضلعا، تشغلها الحنيات؛ ولها شباك على كلا جانبي المحراب. وحافة عقد الواجهة مفصصة والعقد مدبب قليلا ومحاط باطار من الحفر الغائر، ويضم زخارف هندسية متشابكة. اما الحشوة المخصصة للكتابة فقد تركت عفلا من اي نقش. كذلك وجدت دعامات سانده للمقبرة تزينها اشكال متعرجة. وصنجات العقد من لونين من الرخام، وتحيط به زخارف متعددة يمكن رؤيتها فوق المدخل، وتستمر هكذا حتى واجهة صحن المسجد، مكونة وحدة بالغة النجاح بالنسبة للمدخل. وتأخذ حنية المحراب ذات المقرنصات شكل نصف مثمن، وتضم هي ذاتها ثلاث حنيات طويلة بعقود دائرية، ويحيط بكل واحدة منها شريط من الاشكال المضفرة. ويبدو ان عدم اكتمال هذه المقبرة راجع في الجملة الى سنة وفاة كيكاوس الاول.

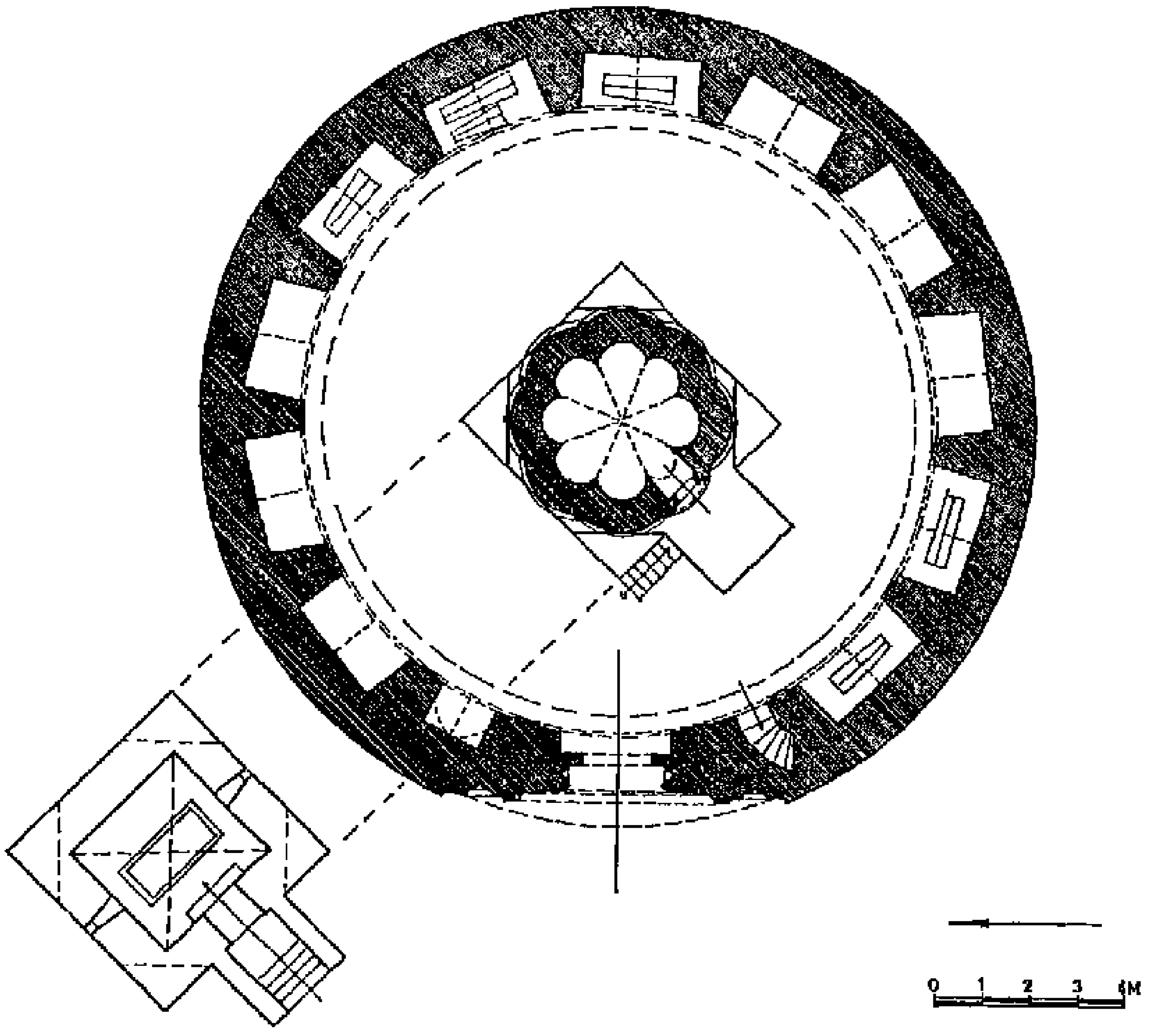
والمقبرة المتصلة بـ«جفته مدرسة» في قيصرية، من اوائل المقابر السلجوقية هي الاخرى (٦٠٢هـ/١٢٠٦م) وتجيء مباشرة في اقصى يمين مجموعة الايوانات الاربعة. وهي مبنية كلها بالحجر المنحوت، وشكلها الخارجي مثمن الاضلاع، ويغطيها من الخارج طرطور هرمي، ومن الداخل قبة تحملها عقود ركنية. ويوجد في كل ضلع من اضلاع بدن المثمن حنية تبدو من الخارج على هيئة نصف اسطوانة طولى. اما حافة المقبرة العليا فيدور حولها شريط كتابي. ومع انها خالية من اية اثار للدفن او من اية توابيت، الا انه يرجح نسبتها الى «جوهر نسيبه» ابنة قليج ارسلان، مؤسس مستشفى «دار الشفا» التي تعرف الان باسم «جفته مدرسة» او شفاخانه.

وهناك مقبرة اخرى، تخص واحدا من سلاطين السلاجقة، وهي غير مقبرة قليج ارسلان التي تناولناها فيما سبق. وتقع تلك المقبرة في الايوان الذي على اليمين بدار الشفا، التي بناها كيكاوس الاول في سيواس عام ٦١٤هـ/١٢١٧م. ولتلك المقبرة عشرة جوانب من الخارج ومربعة من الداخل، وتغطيها قبة من الطوب تعتمد على مثلثات تركية. اما الغطاء الاصلي الهرمي الشكل، فقد تساقط وحل محله بديل خشبي مطابق للاصل (شكل ٦٥). وتلك هي ثاني مقبرة نصادفها، لها عشرة اضلاع، اما السابقة عليها فهي مقبرة قليج ارسلان في قونية. ومن الواضح اذن ان مقابر سلاطين آل سلجوق وحدها هي التي كانت ذات جوانب عشرة. على انه توجد مقبرة بنيت في وقت مبكر، لها جوانب عشر هي الاخرى؛ وقد بنيت هذه المقبرة في نخجوان للاميرة مؤمنة خاتون. والنقش الخزفي المكتوب بحروف بيضاء بارزة على ارضية زرقاء داكنة، في اسفل حشوة العقد، يضمه عقد كبير يشغل واجهة المقبرة. ويذكر لنا هذا النقش ان موت السلطان كان سنة ٦١٧هـ/١٢١٩م. والواجهة، فيما يلي هذا النص موزعة بين باب في الوسط ونافذتين : واحدة الى اليمين واخرى الى اليسار. وهي واجهة رائعة تضم ثلاثة عقود مدببة، داخلة بدورها ضمن مستطيلات

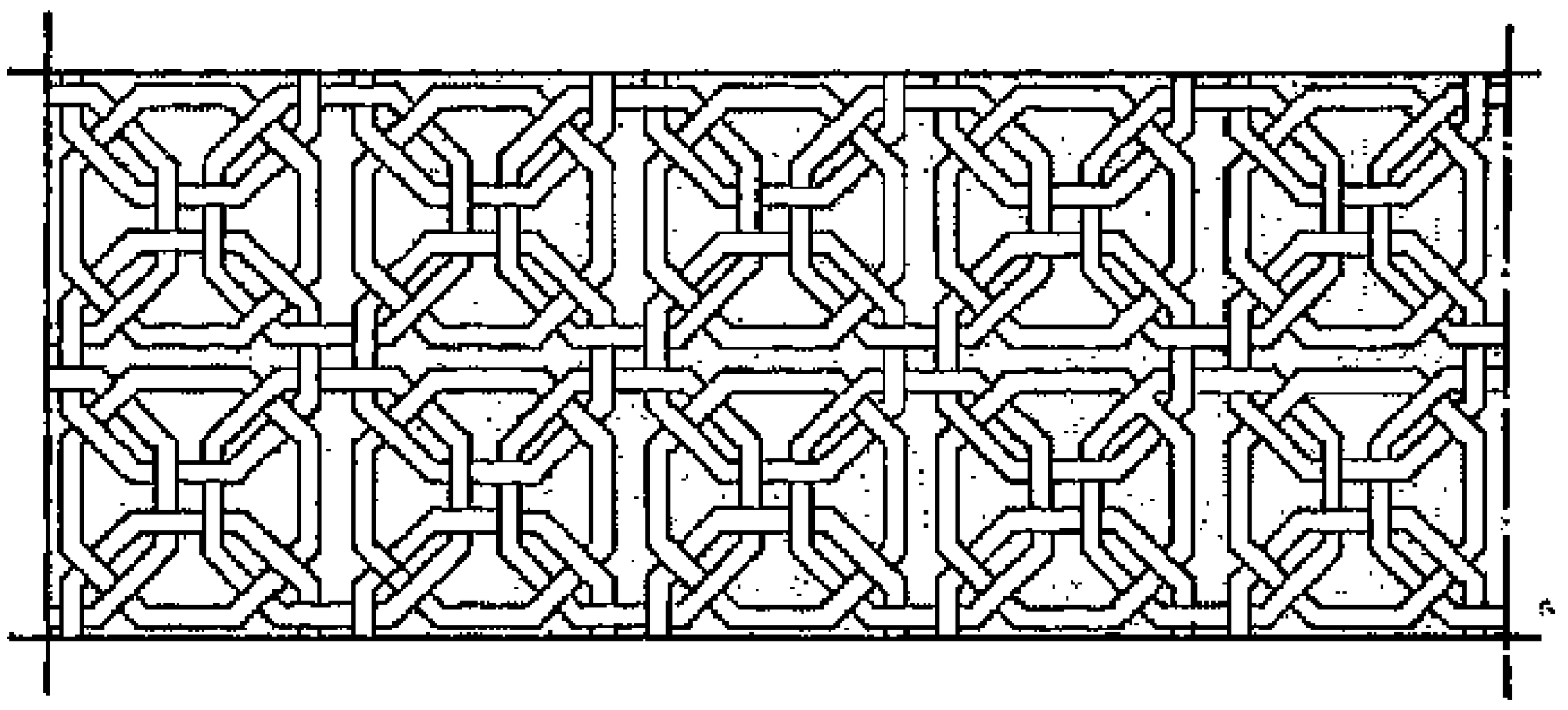
تفصل بينها الحليات المتعددة المنسجمة. وهي اول اثار الاناضول الفخمة التي تجمع بين الزخرفة بالطوب والزخرفة بالبلاطات الخزفية السلجوقية الاسلوب. ولعلها تكون مؤشرا مبكرا لما سوف يبلغه فن الفسيفساء الخزفية من تطور في المستقبل (شكل ٦٦). ويمكن قراءة اسم المسئول عن البناء «احمد المرندى» في اخر حشوة العقد، جهة اليمين، على مايشبه خرطوشتين من البلاطات الفيروزية وبالخط الكوفي. وواضح طبعا ان الرجل قادم من اذربيجان. والواجهة مبنية من طوب احمر فاتح اللون ومن نوعية جيدة. اما الزخرفة فمزيج من الطوب المطلي بالالوان الفيروزية والارجوانية، مع بلاطات خزفية واشكال من الكتابات الكوفية المتشابكة، ووحدات هندسية من الفسيفساء، تضم نجوما وجدائل. اما داخل القبة فتتجلى فيه اساليب الزخرفة بالطوب وتوزيعاته وطلاؤه بأرق صورة والطفها. وعندما ننظر الى تابوت السلطان، الموجود امام المحراب، والى باقي التوابيت الاخرى التي تضمها المقبرة، نجدها مغطاة ببلاطات كبيرة ومشغولة بتكوينات هندسية من النجيمات والجدائل مع مشبكات باللون الابيض ذات تحديدات باللون الاسود، الى جانب تطعيمات باللونين الكوبالتي والفيروزي.

وسطوح الجوانب العشر لرقبة القبة، عند السقف، لها اطارات من عقود مدببة تزخرفها الفسيفساء ذات الرسوم الهندسية المتعددة، والمكونة من الطوب الاحمر فوق الملاط. وقد تكررت هنا تماما الزخرفة بالطوب، التي شوهدت في مقابر خرّقان الخاصة بالسلاجقة العظام، بتكوينات قوامها اشكال نجمية ثمانية الاضلاع اوجدت فيما بينها اشكالا متداخلة من الصلبان المعقوفة (تصميم ١/د وتصميم ٧). وظهر هذا النوع من الزخارف، فيما بعد، على الفيسفساء الخزفية التي تغطى الجدار الخلفي للايوان الجانبي في «كوك مدرسة» بسيواس، وعلى الجدار الخلفي من ايوان صرجالى (Sırçalı)، وعلى الجدار الخلفي لمدرسة قره طاى (Karatay) في قونية. وارتباط الاشكال النجمية المثمنة والمرتبة في صفوف للزخرفة بالطوب، مع وجود ذراعين بارزتين من كلا جانبي المثمن، يعتبر تكرارا لاشكال زخرفية نشاهد مثلها على الباب الجانبي لمسجد قلعة ديوريكى. وهكذا فان التأثر باعمال السلاجقة العظام يمكن تتبعه في صور مختلفة من الفنون الزخرفية التي ظهرت ببلاد الاناضول فيما بعد، كما ان الجذور التي ربطت بين البناء بالطوب بالاناضول وبين العمائر الجنائزية باذربيجان، بالفن السلجوقي العظيم، من الممكن رؤيتها بوضوح في هذه المقبرة.

ومن اعظم الاثار الجنائزية في الاناضول، مقبرة في ترجان، تعرف باسم «مقبرة ماما خاتون». وهذه المقبرة في غاية الاناقة والدقة، وكلها من الحجر المنحوت، واسلوبها المعماري فريد في نوعه بالاناضول (شكل ٦٧). والمقبرة ذاتها يغطيها طرطور مخروطي مضلع يقوم فوق بدن اسطواني، تزينه حليات نصف اسطوانية. ويحيط بالقبر فناء رحيب يدور حوله حائط على هيئة دائرة (تخطيط ٢٧). وفي هذا الحائط من الداخل احد عشر تجويفا بعقود مدببة. وربما كانت هذه التجاويف او الدخلات العميقة مخصصة لاستقبال توابيت اضافية. والقبر واضح البساطة، وقد تم بناؤه الفخم من الحجر المنحوت. واقواس فصوص البدن من الخارج، يقابلها من الداخل حنيات ضيقه، نصف دائرية، يحددها بعضها عن بعض، اضلاع تمتد حتى مركز القبة. واطار مدخل المقبرة المستطيل، غفل من اية زخارف اللهم إلا من افريز من ورقة اللوتس المروحية (شكل ٧٠). والامر عكس ذلك تماما بالنسبة للواجهة التي بها المدخل الخارجي الذي بالحائط المحيط بالمقبرة. اذ يكون هذا المدخل وحدة رائعة التناسق والانسجام، غنية بالزخارف؛ تلعب العناصر النباتية فيها دورا محدودا



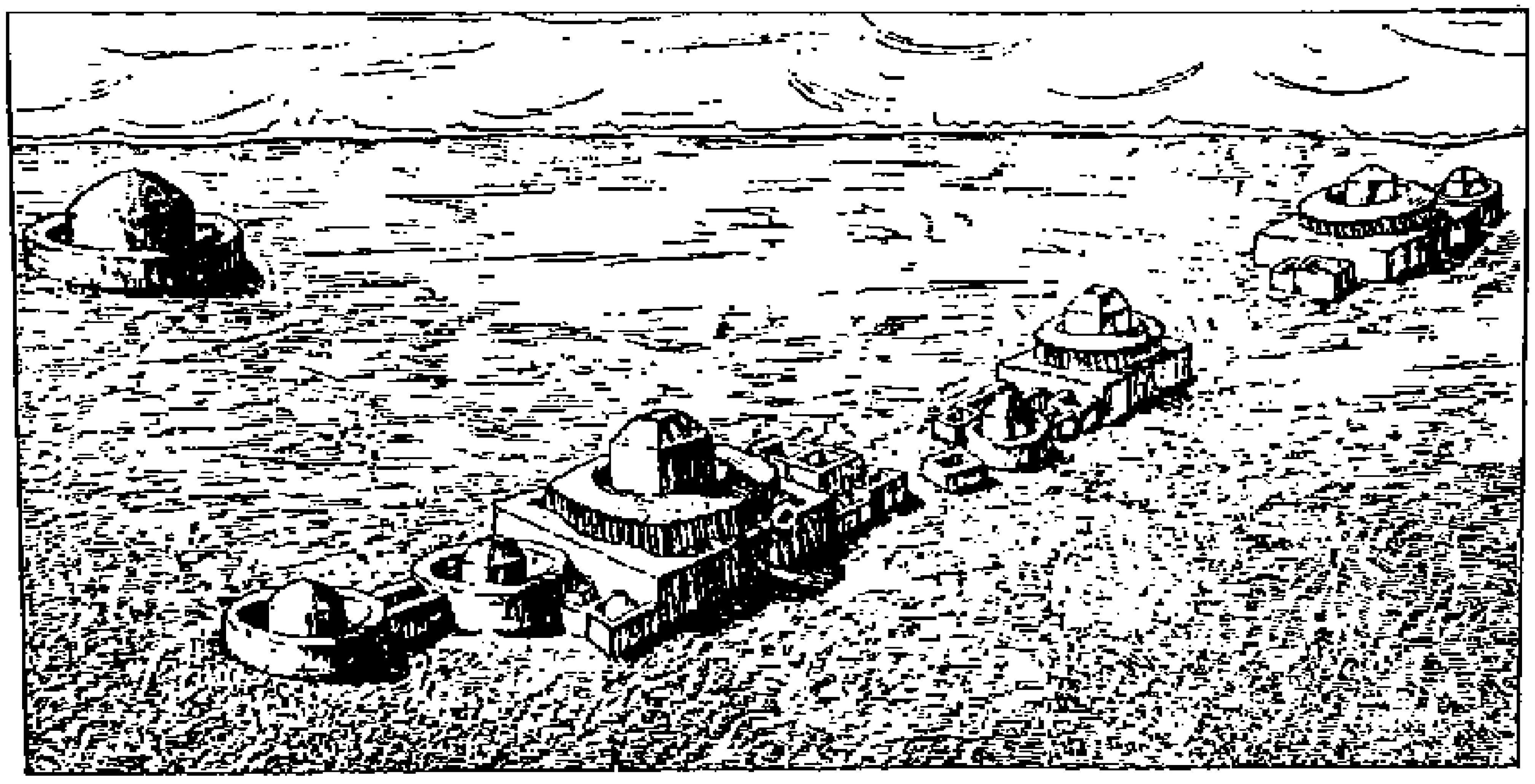
تخطيط ٢٧ – ترجان، ضريح ماما خاتون.



تصميم ٨ – ترجان، ضريح ماماخاتون، زخارف الحنية الجانبية بالمدخل.

جدا (شكل ٦٨). وقد تجمعت في هذه الواجهة : مقرنصات منحوتة، وحافات عريضة من الرسوم الهندسية المتشابكة فيما حول المدخل، وسلسلة من الجدائل، واشرطه من الكتابات الكوفية والنسخية، ومحاليق دقيقه وتفريعات مورقة وكتابات كوفية بسيطة تدور حول الحنيتين الضيقتين الموجودتين الى يمين ويسار المدخل؛ واعمدة ركنية تزينها زخارف هندسية. وقد كوّن كل هذا لوحة ناجحة باسلوب فني منسجم (شكل ٦٩). ونشاهد هنا التعبيرات الزخرفية التركية القديمة، مستخدمة في الوحدات المجدولة والمتداخلة التي نجمت عن تقاطع الاشكال الثمانية الاضلاع والتي نراها في الاشرطة او الحافات المحيطة بالعقود المدببة للحنيات الطويلة الضيقة الموجودة على جانبي المدخل (تصميم ٨). وهكذا فان الزخرفة بالطوب، التي سادت مقابر خرّقان

ومقابر نخجوان، الخاصة يوسف بن قصيّر ومؤمنة خاتون، قد ترجمت هنا على الحجر الى مثمنات متداخلة نراها في حشوات العقود المدبية، وعند الصفوف الدنيا للمقرنصات، وفوق الاشرطة الممتدة من الجدائل، وفي النقوش المزهرة المكتوبة بخط النسخ الموجودة بالحنية التي على يسار المدخل. ويمكننا قراءة اسم مهندس المبنى «ابو النعمة بن مفضّل» من اخلاط (Ahlat)، وذلك في النقش المكتوب بخط النسخ وسط سلسلة التعبيرات الزخرفية ذات الجدائل وزهرات اللوتس والاوراق المروحية وافريز المقرنصات في الحنيات التي على جانبي المدخل. ويدلنا هذا على ان المهندس وافد من مدينة اخلاط باقليم وان(Van)، وهي مركز قديم للبناء بالحجر. والنقش الموجود لايحمل تاريخا. واثار هذا كثيرا من الجدل حول زمن البناء. لكن الاساليب المتبعة في بنائه، ترجعه الى اوائل القرن الثالث عشر الميلادي. اما حالته المعمارية التي هو عليها الان فمشوهة بدرجة كبيرة؛ بسبب الاصلاحات الفجة التي حدثت اخيرا. وقد اكتشف ف. م. ماسون ان تخطيط عدد من الاثار الجنائزية القديمة بوسط آسيا، يرجع الى القرنين: السادس الى الرابع قبل الميلاد، وذلك في تاغسكن Tagisken) ببلاد ماوراء النهر، شرق بحيرة آرال. ومن اليسير تتبع المَعْلَمْ الرئيسي لتخطيط مقبرة ترجان، في تلك المقابر القديمة التي اكتشفها ماسون؛ وكيف ان مقابر اخرى عديدة كانت ذات صلة وثيقة باشكال مقابر وسط اسيا. على ان بعضا من الباحثين يميل الى نسبة تلك المقابر الى حكام سقاس (Sakas)، ولعلها كانت اماكن الدفن الخاصة بقبائل الهون في القرن الثالث قبل الميلاد (انظر الصورة التالية).



استرجاع لهيئة مقابر تاكسكين.

وترجع مقبرة قريش بابا (Kuraeysh Baba) في سنجانلي – بويالي كوي (Sincanlı - Boyalıköy) بولاية افيون، الى بداية القرن الثالث عشر. وهي بسيطة التصميم من الناحية المعمارية. وتتكون من جسم مثمن الاضلاع من الحجر المنحوت ذي اللونين المختلفين، ويعلو ذلك طرطور هرمي من الطوب. ويصعد الصاعد الى باب المقبرة بواسطة سلم يرتفع من عند كلا فتحتي سرداب الدفن. وتتحدد اضلاع الأوجه الثمانية، بدخلة مستطيلة صماء او عمياء؛ وتنفرد واجهة المدخل بتعديل يجعلها على هيئة بوابة صغيرة، ولكن بنفس ارتفاع الدخلات السابقة (شكل ٧١). والحافة القريبة من الطرطور الهرمي للمقبرة، وكذا تلك الحافة التي تدور حول المدخل، مشغولة بتعبيرات هندسية مضفورة، ناجمة عن تقاطع اشكال مثمنة. اما لوحة التأسيس فلا كتابة عليها.

ومقبرة ارتوقوش المتصلة بالمدرسة في اتاباي (Atabay)، ترجع لعام ٦٢١هـ/١٢٢٣م. وهي بناء مثمن الاضلاع، ومن مداميك موضوعة بالتبادل من الحجر المنحوت ذي اللونين : الاحمر الباهت والاحمر الداكن. ويغطي المقبرة من الداخل قبة ومن الخارج سقف هرمي من الطوب. ويمكن رؤية بقايا بلاطات خزفية على التابوت بالداخل. اما في الخارج فقد استخدم اسلوب زخرفي غير مألوف يتلخص في وضع الطوب في اركان او زوايا الشكل المثمن المبنى بالحجر. والدخول لهذه المقبرة من ثلاثة ابواب عند الجدار الخلفي للايوان الغربي من المدرسة، حيث لا باب لها من الخارج. ولابد ان تكون المقبرة قد سبقت في انشائها على المدرسة، وانها اضيفت او وصّلت بها فيما بعد. وتكسو التابوت بلاطات مفرغة باللون الفيروزي. كما يمكن رؤية وحدات زخرفية مأخوذة عن «رباط ماهي» الغزنوي، وذلك في الاشرطة العريضة المضفرة والناتجة عن تقاطع الاشكال المثمنة التي تتكسر اضلاعها بالتبادل (تصميم ١/ب).

وتربة على الطوسى في توقات تاريخها ٦٣١هـ/١٢٣٤م. وهي برج مثمن الاضلاع له من الداخل قبة محمولة على عقود ركنية، وسقفها الهرمي الخارجي قد سقط عنها. وللمقبرة شباكان مستطيلان بعقود مدببة. وهما يطلان من الواجهة المبنية بالطوب، وتزينهما نقوش كتابية بالخط الكوفي، باللون الاحمر المنجنيزي، وفسيفساء خزفية باللونين الفيروزي واللازوردي، بالاضافة الى مضفرات هندسية ومسدسات متشابكة. وباعلى الشباكين خرطوشة ضيقة مستطيلة من الحجر بها سطران من الكتابة بخط النسخ، نقرؤ فيهما اسم «ابو القاسم بن علي الطوسى»، احد حكام كيقباد الاول، وتاريخ ٦٣١هـ/١٢٣٤م. وهذا الحاكم من مواطني مدينة طوس، وقد اتم بناء مقبرته هذه في حياته. واذا عدنا الى باقي جدران هذه المقبرة، وجدنا انها كلها مغطاة بالملاط. وهي مثمنة من الخارج كما قلنا؛ اما من الداخل فمربعة وتغطيها القبة المحمولة على العقود الركنية.

وهناك مقبرة في قيصرية تخص ماهبرى خواند خاتون، زوجة علاءالدين كيقباد الاول، وام كيخسرو الثاني، تاريخها ٦٣٦هـ/١٢٣٨م. وهي تدخل ضمن المبنى المجمع للخواند؛ وقد اضيفت في وقت لاحق في الزاوية التي يتصل فيها المسجد بالمدرسة (تخطيط ١٥). والمبنى المثمن الاضلاع بغطائه الهرمي، كله من الحجر المنحوت؛ ويقوم على قاعدة رخامية تزينها ستة صفوف من المقرنصات. ويوجد في كل ركن من اركان المبنى المثمن الاضلاع، عمود زخرفي لاصق، مرتفع حتى المقرنصات عند الحافة العليا للمبنى. ويوجد اسفل هذه المقرنصات مباشرة، شريط كتابي بخط الثلث البارز يدور حول المبنى. والمساحة المتوسطة من جدران المبنى خالية من الزخرفة، ولكنها احيطت بصفين من العقود، حددا المنطقة وسادتهما الزخارف الهندسية المتشابكة؛ بينا شغلت الاركان بتصميمات قوامها الوريدات الصغيرة والصلبان المعقوفة. ولايوجد في المساحات الخالية من الزخرفة سوى شباكان بعقود ثلاثية الفصوص، ويفصل بين كل شباكين عمود في الوسط مصنوع من الرخام الابيض (شكل ٧٢). والمحراب الموجود بالداخل له خمسة اضلاع وتعلوه حنية بها خمسة صفوف من المقرنصات. اما سطح كل ضلع من الاضلاع الخمسة فتزينه تكوينات هندسية قوامها اشكال نجوم ثمانية الرءوس. ويتم الوصول الى المقبرة بواسطة سلم يبدأ من احدى غرف (خلاوى) الطلاب بالمدرسة المجاورة.

وجفته كمبد (المقبرة التوأم Çifte Kümbed)، القريبة من قيصريه، ترجع الى عام ٦٤٥هـ/١٢٤٧م.

وهي مثمنة الشكل، فوق قاعدة مكعبة؛ ولاوجود لغطائها الهرمي، الذي سقط وظهرت من تحته القبة. وهذه المقبرة اكثر بساطة واقل زخرفة من مقبرة الخواند. ونرى حول حافتها العليا كتابة قرآنية بخط الثلث تتضمن ايات من سورة البقرة. وحنية المدخل ذات المقرنصات لها اطار عريض من نجيمات هندسية متشابكة. ونقرأ بين ذلك نصا من خمسة اسطر مكتوبا على الرخام الابيض، نعرف منه ان المقبرة بنيت سنة ٦٤٥هـ، للملكة العادلية ابنة العادل ابي بكر الايوبي وزوجة كيقباد الاول. اما المقبرة الثانية التي كانت تقوم فيما مضى الى جوار هذه المقبرة، فقد اختفت تماماً و لم يبق غير الاسم فقط وهو «جفته» اي التوأم.

ومقبرة الملك غازي في قيرشهر (Kırşehir)، مثمنة الاضلاع ايضا، وسقفها هرمي وقاعدتها مربعة واركانها ملساء مصقولة وتشبه في شكلها شكل الخيمة تماما. وتمتد من حافتها العليا الى اسفل، مثلثات كبيرة بارزة، تذكر المشاهد باغطية الخيمة التي تتدلى عند اسدالها. وقواعد هذه المثلثات هي ذاتها قاعدة السقف المخروطي الذي يبرز قليلا عن جدار المبنى والذي يشبه في شكله نبات عيش الغراب (شكل ٧٣). وهناك نقش كتابي على المدخل الرخامي الغني بزخارفه وطاقيته المقرنصة، يفيد ان المقبرة بنيت على يد احدى زوجات مظفر الدين محمد شاه المنكوجكى. وفي عام ٦٢٥هـ/١٢٢٨م، استولى علاءالدين كيقباد على شبين قراحصار Şebinkarahisar، وارسل مظفر الدين محمد شاه وابناءه الثلاثة الى قيرشهر؛ ولابد ان تكون هذه المقبرة قد بنيت من اجلهم.

وللوزير قره طاى (Karatay)، الذي ندين له بكثير مما لايقدر بثمن من الاعمال المعمارية السلجوقية، مقبرة تقع على يسار ايوان قبة مدرسته في قونية؛ ويرجع تاريخها لعام ١٢٥١م. وكانت كسوتها من البلاطات الخزفية ولكنها سقطت عنها بالكامل، اللهم الا بعض زخرفة بالطوب على هيئة سلسلة ظهر السمكة، ماتزال ترى في القبة. ونرى على عتب الباب (الساكف) وحدات هندسية متشابكة الخطوط، باللونين الفيروزي واللازوردي، وهذه ربما كانت جزءا مما كان يكون كسوة التابوت. وتعتبر هذه المقبرة اكثر اعمال قره طاى تواضعا، اذا ماقورنت بانشاءاته الاخرى العظيمة.

وننتقل الى المقبرة المتصلة بمسجد «كوك مدرسة» والتي بناها ترمطاى في اماسية عام ١٢٥١م. وهذه لها جزء مثمن مرتفع من الطوب، مستقر فوق جزء مكعب من الحجر المنحوت. ويعلو الجزء المثمن سقف هرمي مضلع، سقطت عنه قمته. والفراغات الركنية وكذا دخلات العقود المدببة في كل وجه من اوجه المثمن كلها مكسوة بزخارف من الاشكال الهندسية المتشابكة. اما الحافة العليا للمبنى فيدور حولها شريط من الكتابة الرائعة بالخط الكوفي المطلى باللون الفيروزي. ويذكرنا مظهر المقبرة الخارجي بمقبرة كيكاوس الاول بسيواس. كذلك توجد تحليات بسيطة من البلاطات الخزفية فوق التوابيت وفوق فتحة عقد الايوان الموصلة للمسجد. هذا على حين تزين واجهات الجزء المكعب، المبنى بالحجر، فتحات من عقود مدببة في الناحيتين الشمالية والشرقية. وهي زاخرة بزخارف هندسية من اشكال النجوم والجدائل المحفورة (شكل ٧٤).

وللمقبرة المربعة، المقابلة للواجهة، التي الى يسار ايوان مدخل «بروجردى مدرسة»، في سيواس (٦٧١هـ/١٢٧١م)، ألوان اخاذة، بفعل زخارف الفسيفساء الخزفية التي تغطى الجدران ودلايات القبة. ويوجد على الحافة العليا من المبنى، افريز من الكتابة باللون الاحمر المنجنيزي فوق ارضية فيروزية بها تفريعات

نباتية وكلمات تقول : «هذا قبر مظفر البروجردى، العبد الخاضع غريب الدار، غفر الله له».

ومقبرة الحاكم الايلخاني جبريل بن جاجه. الواقعة في مواجهة مدرسة جاجه (Caca Bey Medrese) في قيرشهر (٦٧١هـ/١٢٧٢م)، تبدو من الخارج على هيئة ضريح ذي قبة. ويزين رقبة القبة شريط كتابي من فسيفساء خزفية بارعة، حروفه بيضاء بارزة على ارضية لازوردية.

وفي قيصرية -اغنى مركز لعمارة الاضرحة السلجوقية- توجد مقبرة دونر (Döner Kümbed). ولها اثنى عشر ضلعا، مبنية كلها بالحجر المنحوت، وسقف مخروطي يرتكز على كورنيش من المقرنصات. وتشبه هذه المقبرة في شكلها شكل الخيمة العظيمة. وهي اسطوانية من الداخل وتغطيها قبة. ونشاهد هنا وفرة ملحوظة في الزخارف الادمية المحفورة : فبين صورة فهدين مجنحين برءوس آدمية على مدخل الواجهة، تبدو بقايا مطموسة لنسر برأسين. ونعرف من سطرين مكتوبين على لوحة رخامية في اعلى المدخل، ان المقبرة بنيت للاميرة شاه جهان خاتون، وذلك دون ذكر للتاريخ. وكل ضلع من اضلاع الواجهة الخارجية الاثنى عشر محدد بحلية بنائية محززة تكوّن اطارا لعقد مدبب، وتزين كل عقد اشكال من الزخارف تختلف في كل واحد عن الاخر. ونرى الى يسار المدخل، حفرا يصور نسرا ذا رأسين على مروحة نخيلية واسدا في كل جانب. كذلك يوجد حفر لمروحة نخيلية اخرى في الجانب الايمن من المدخل. واسلوب بناء هذه المقبرة وشكل بدنها الاسطواني تقريبا، والتشابه بينها وبين مقابر اخلاط، يحملنا على نسبتها لسنة ١٢٧٦م (شكل ٧٥).

ويمكن ببساطة ملاحظة الخصائص المعمارية العامة لمقبرة دونر (Döner Kümbed)، في مقابر ارضروم. فحليات العقود العميقة التي تدور حول بدن المقبرة المتصلة بمدرسة «جفته منارة»، والتي ترجع الى نفس المرحلة، ملفوفة كانها الحبل (شكل ٧٦). وسطوح الجوانب خالية من اية زخرفة، ومنطقة الانتقال الى السقف المخروطي ليس بها سوى صف واحد من المقرنصات.

وثمة خمس مقابر، اثنتان منها من الثلاثة السابقة، الى جانب مقبرة قرانلق (Karanlık Kümbed) ومقبرة كوموشلى (Gümüshlü Kümbed) ومقبرة ربيعة خاتون : كلها فقيرة في مظهرها، وهي نماذج مبسطة للاساليب التي ترجع الى بداية القرن الرابع عشر. وقد جاء ضريح خواجه ياقوت (٧١٠هـ/١٣١٠م)، المتصل بالمدرسة الياقوتية، وفق الاساليب السائدة طبعا.

وعلى عكس ماتقدم من مقابر، فاننا نجد مقبرة ترمطاى (Turumtay) في اماسية (٦٧٧هـ/١٢٧٨م)، عبارة عن بناء مستطيل تغطيه الاقبية، وتشغل واجهته نوافذ غنية بزخارف من الاوراق النخيلية والتفريعات النباتية وحليات من الاعمدة الركنية. والجديد هنا، تلك الزخارف الحجرية المكونة من صفوف من المراوح النخيلية المحفورة حفرا بارزا والمنسقة في حشوات كوّنت التشكيل الاساسي للزخرفة. ويعلو النافذة الشمالية لوح رخامي يضم نقشا يفيد ان المبنى اقيم ايام حكم كيخسرو بن قليج ارسلان الثالث ليكون مدفنا من اجل ترمطاى، (شكل ٧٧). وكان ترمطاى بن عبدالله واحدا من مماليك علاءالدين كيقباد، ثم صار فيما بعد اميراً على اسطبلاته (امير اخور).

والامير السلجوقي صاحب اتا فخرالدين علي، المعروف بابي البركات، بسبب الانشاءات الكثيرة التي اقامها في العديد من البلاد؛ اتخذ مقبرة اسرته في المجمع الذي اسسه في قونية عام ٦٨٢هـ/١٢٨٣م. ولهذه

المقبرة ابواب تصلها بالمسجد والخانقاه. اما داخلها الفسيح فتغطيه قبة يرتكز احد جوانبها على عقد كبير مدبب، وترتكز جوانبها الثلاثة الاخرى على الجدران. ويبدو ان منطقة الانتقال للقبة، قد تأثرت معماريا بما يسمى «المثلثات التركية»؛ كما انها غطيت كلها بالفسيفساء الرائعة الاسلوب، مما اشتملت عليه كل ابداعات فنون صناعة الخزف السلجوقي. وتتسيد التعبيرات النباتية المورقة هذه المقبرة. اما التعبيرات الزخرفية الكبيرة ذات الحفر البارز، والتي تشاهد على العقد الكبير (شكل ٧٨)؛ فانها تذكرنا بمحراب مسجد كولوك (Külük) بقيصرية. وبداخل المقبرة ثلاثة توابيت؛ وتغطي التابوت الذي يخص صاحب اتا منها، البلاطات الخزفية بالكامل؛ ويحمل نقشا عند القدمين، تقرؤ به هذه الكلمات : «مربدار العبور الى دار الخلود الصاحب المعظم فخرالدين في شهر شوال ٦٨٤هـ/١٢٨٥م نورالله قبره». ولما كانت وفاته قد حدثت عام ٦٨٧هـ/١٢٨٩م، فلابد ان يكون ثمة خطأ حدث في النقش المكتوب. والبلاطات التي تغطي تابوتي ولديه من نفس الاسلوب، وقد تساقط معظمها. واحد التوابيت المغطاة بالفسيفساء في الصف الثاني، خاص بابنته «ملكه»، التي توفيت عام ٦٩١هـ/١٢٩٢م. وربما كان مهندس المقبرة هو كولوك (Kölük) «قولوغ Kölüg» بن عبدالله الذي ظهر اسمه على مدخل المسجد فقط في ذلك المجمع.

وتجيء اخلاط (Ahlat) بعد قيصرية من حيث كثرة عدد اضرحتها وتنوع صيغها الفنية؛ ومن حيث انها احد المراكز القديمة للفن والعمارة. فقد تدرب فيها المهندسون ورؤساء العمال، الذين نصادف اسماءهم على الكثير من العمائر ببلاد الاناضول. وقد ترك الترك هنا امثلة لاتحصى من الاضرحة المبنية بالحجر، المتنوعة التصميمات، المتعددة الزخارف، المنتشرة هنا وهناك كأنها متحف يعرض اعمال فنانيهم، او كأنها نماذج تجلّى عصرهم وثراءهم، وذلك في المرحلة مابين القرنين الثاني عشر والرابع عشر.

وهناك احدى عشرة مقبرة - بعضها مخرب وبعضها في حالة طيبة - كلها من الحجر المنحوت وترجع الى ماقبل نهاية القرن الخامس عشر. واكثر هذه المقابر واقدمها مقبرة اولو (Ulu Kümbed)، ويرجعها البعض لسنة ٦٧٢هـ/١٢٧٣م. وجسمها اسطواني، بقطر قدره سبعة امتار تقريبا، وتقوم على قاعدة مربعة مشطوفة الاركان، وتنتهي بسقف مخروطي مدبب يرتكز على كورنيش مقرنص (شكل ٧٩). وباب المقبرة في الناحية الشرقية ويشغل احد ارباع بدنها اما الثلاثة ارباع الاخرى فتشغلها ثلاث نوافذ. ونشاهد بين كل نافذة ونافذة، حنية غائرة بعقد مستدير. وتزين ذلك كله حافات محفورة وعقود مستديرة (شكل ٨٠). اما السقف المخروطي فتزينه حليات محفورة تكوّن سلسلة متتابعة من عقود زخرفية الشكل. والوحدات الهندسية السداسية، التي تشغل شريطا يلي الشريط الكتابي الذي باعلى البدن، يتصل بعضها بالبعض بذراعين عند طرف كل منها. ويوضح لنا ذلك ان التعبيرات الزخرفية التي شاهدناها في اطار الباب الجانبي بمسجد القلعة في ديوريكى، قد انتشرت بعيدا بعيدا حتى بلغت اخلاط.

وهناك مقبرة نصف مخربة تعرف - من النقش الذي عليها - باسم مقبرة حسن بادشاه؛ وقد بنيت للامير حسام الدين حسن اغا بن محمود، وهي صورة طبق الاصل ومبسطة لمقبرة اولو (Ulu Kümbed).

والاثنان المعروفان باسم المقبرتين التوأم «جفته كمبدلر»، وسقفاهما المخروطيان وبدناهما الاسطوانيان، هما نماذج مصغرة للمقابر السابقة. وتلك التي الى اليسار، تخص ابن الامير اينال بغاتاى اغا وزوجته شيرين خاتون، وتاريخها ٦٨٠هـ/١٢٨١م. اما الثانية فتخص ابن بغاتاى اغا : حسن تامر وابنة حسن اغا : «اسن

تكين»، وتاريخها ٦٧٨هـ/١٢٧٩م. وتتصل الحليات البنائية للعقود التي تدور حول اعلى بدن مقبرة بغاتاى اغا، بحليات العقود المستطيلة التي تزين البدن بواسطة دائرة في اعلاها (شكل ٨١). وهذا التعبير الزخرفي سلجوقي الاصل، ويدل بالطبع على استمرارية ودوام التأثير السلجوقي. كذلك نرى هنا التعبيرات والصيغ الزخرفية المألوفة، من الاشرطة المجدولة التي تنجم عن تقاطع الاشكال المثمنة.

والمميزات الاساسية لاضرحة اخلاط في القرن الثالث عشر، هي تطور للشكل التقليدي للسقف المخروطي المرتكز على كورنيش من المقرنصات، الى جانب بعض التغيرات الاخرى.

ونرى -لاول مرة- في القرن الثالث عشر، ظهور مقابر على هيئة الايوان. واقدم هذه الامثلة: تربة الايوان في سيد غازي (Seyidgazi)، وهي مبنية بالحجر المنحوت، ولها سرداب في اسفلها. وتنسب هكذا بالتواتر، الى ام علاءالدين كيقباد. ويتم الوصول الى الايوان بسلم يبدأ عند طرفي السرداب، وقد الحق بالايوان -فيما بعد- فناء ذو بوائك وتكية في مواجهته.

ومقبرة الامير ياوتاش بك (Yavtash) في اقشهر، المبنية بالطوب وبالحجر، ومقبرة الايوان في بويالى كوي (Boyalıköy)، ومقبرة كومج خاتون (Gömech) في قونية، كلها امثلة تضاف الى الامثلة التي ترجع الى منتصف ونهاية القرن الثالث عشر. ومقبرة كومج خاتون، مبنية بالحجر المنحوت في ثلثها الاسفل والباقي بالطوب. ولها اهمية كبيرة من حيث انها اكثر ابنية هذا النوع الكلاسيكي من المقابر جلالا، بفضل واجهتها المزخرفة بالشرافات والمزدانة بالبلاطات الخزفية (شكل ٨٢). وتتصل مقبرة اشرف اوغلى سليمان بك (١٣٠١) بالجدار الشرقي لمسجد بكشهر (Beyşehir)، وهي تتطابق والاسلوب السلجوقي لبناء المقابر، من حيث البدن المثمن الاضلاع المبنى بالحجر المنحوت، ومن حيث القبة الداخلية والسقف المخروطي من الخارج. ومع ان المقبرة بسيطة جدا من الخارج، الا انها من الداخل مغطاة باشكال نجمية ذات ١٢ ضلعا، تربط بينها الافرع النباتية والمراوح النخيلية والتعبيرات المورقة. ويعطينا هذا المثال، اغنى وابهى باقة في كل ماظهر عن السلاجقة من فنون الفسيفساء الخزفية. ويحيط برقبة القبة، افريز زخرفي من الفسيفساء، يتكون من تشكيلات كاذبة للحروف الكوفية (شكل ٨٣). ونرى هنا ماالفناه من اشكال نجمية فيروزية اللون في مدرسة قره طاى (Karatay) في قونية، سابحة وسط تفاصيل دقيقة ورقيقة من الزخرفة، وهذا بذاته يعلن عن بداية ذوق واسلوب جديدين سوف نراهما يلازمان عصر الامارات (Beylik Period) في القرن الرابع عشر.

الخانات السلجوقية بالاناضول

تتجلى الحضارة السلجوقية في الاناضول، بمستواها الرفيع وعنفوان حيويتها، فيما اقيم من محاط للرحال (خانات) على طول الطرق الممتدة من دنيزلى الى ارضروم وقارص وإغدير، ومن كوتاهية الى بتليس واخلاط، ومن انطالية الى سينوب وسمسون. وتجيء هذه الاثار شاهدا على قوة سلطان آل سلجوق وعظمتهم، وعلى تماسك بنيان دولتهم التنظيمي. وكما هو السائد في مجالات العمارة الاخرى، فان تخطيط هذه الخانات، وجانبا من الصيغ والتعبيرات الزخرفية التي تزينها، قد اعتمدت تماما على ماسبق ان اقامته الدول التركية من محاط للرحال، اطلق عليها القره خانيون والغزنويين والسلاجقة العظام اسم «الاربطة».

ثم اعطى الترك -بلاد الاناضول- اسما اخر للرباط هو «خان السلطان»، واكتفى بعد ذلك باستخدام كلمة «الخان» فقط. والاربطة او الخانات منشئآت عظيمة ومتطورة ومبانيها من الحجارة المنحوتة. وبينما كانت المنشئآت الدينية تبنى بالطوب احيانا وبالحجر احيانا او بهما معا، فان الخانات كانت لاتبنى بغير الحجر. كذلك وجدنا الابنية الدينية -بصرف النظر عن بعض المدارس- على قدر واضح من التواضع معماريا، رغم ماهناك من روعة في الزخرفة، بينما جاءت اربطة الاناضول السلجوقية، ابنية ضخمة، رائعة المشهد، جليلة المنظر. وهي تذكرنا في ضخامتها، بالكتدرائيات القوطية في ايطاليا. والخانات او الربط منشئآت تجارية وخيرية في نفس الوقت، وهي كذلك مؤسسات حضارية، قامت على طرق الارتحال الهامة ببلاد الاناضول في العصور الوسطى. وقام ببنائها جميعها، سلاطين آل سلجوق او وزراؤهم خلال القرن الثالث عشر الميلادي. وكان بعض هذه المنشئآت يضم الحمامات الى جانب المسجد والمكتبة. هذا بالاضافة الى وجود الاطباء البشريين والبيطريين لمواجهة احتياجات المرتحلين ودوابهم. والى جانب الاطباء وجد كذلك عدد من اهل الحرف والصناعة للقيام باية خدمات او اصلاحات تلزم نزلاء الخان. وماتزال توجد للآن ثمانية ربط سلطانية، واحد منها فقط لايحمل النقش الخاص بتأسيسه. وهذه الربط هي الآى خان، الذي بناه قليج ارسلان الثاني (١١٥٦-١١٩٢)، واوديرخان (Evdir) وبناه عزالدين كيكاوس الاول (١٢١٠-١٢١٩)، وخان السلطان وخان الارا (Alara)، وبناهما علاءالدين كيقباد الاول (١٢١٩-١٢٣٦)، وخانات انجير (İncir) وقيرقكوز (Kırkgöz) واغريدير (Eğridir) وبناها غياث الدين كيخسرو (١٢٣٦-١٢٤٦). والى جانب هذه الربط الثمانية الموجودة، فاننا نعرف تخطيط تسعة وخمسين اخرى، معظمها قد اصابه الدمار. وهناك خمسة وثلاثون غيرها تم الكشف عنها في عمليات التنقيب الاخيرة. ونصل بهذا الى مايقرب المائة، هي التي بقيت من مئات اخرى بناها السلاجقة. ومابقي لنا من تلك الآثار العظيمة، مما توفرت له جودة النقوش الحجرية والكتابية والابتكارات المعمارية، يضع امامنا لوحة باهرة لفن وحضارة سلاجقة الاناضول.

والاى خان، الموجود على طريق اقسراي - قيصرية، هو -من وجوه كثيرة- اول الخانات السلطانية بالاناضول. وقد ورد في الحوليات السلجوقية ان قليج ارسلان الثاني (١١٥٦-١١٩٢)، بنى خانا على مقربة من اقسراي. ويجمع هذا الخان، في تخطيطه وعمارته كل العناصر المميزة للخانات السلجوقية الكلاسيكية، من ذلك : الباب الداخلي والحنية ذات المقرنصات التي لاتوجد الا في الخانات السلطانية - والقبو الرئيسي، الذي توجد به قبة مفتوحة، واقبية سبعة متعامدة على كلا الجانبين. وفناء الخان لحقه الكثير من التدمير، اما الواجهة والمدخل ففي حالة لابأس بها (شكل ٨٤). وتدلنا بساطة اسلوب البناء وقوته على تاريخه المبكر، كما تدلنا اطاراته الزخرفية العريضة، على خصائص الزخارف الحجرية في ذلك العصر. فهناك التعبيرات الهندسية التي تتكون من اشكال المثمنات المتداخلة، والمشدود بعضها الى بعض بازرع متعامدة او مائلة. وهذه التصميمات الهندسية، هي التي تشاهد على مدخل ضريح ست ملك المنكوجكية في ديوريكى (١١٩٥)، وعلى حافة المحراب الحجري لمسجد طاش السلجوقي الذي اسمه حاجى فروح في قونية (١٢١٥)، وعلى المحراب الحجري القديم بالمسجد الدانشمندى الكبير، الذي ظهر مع نهاية القرن الثاني عشر وبداية الثالث عشر ثم اختفى. وما التعبيرات الزخرفية الممثلة في الجدائل التي تكونها المثمنات

المتقاطعة المحصورة داخل الاشرطة التي تزين العقود المحيطة بالحنيات المقرنصة، الا امتدادا للتصميمات التركية القديمة. ونرى هنا صورا رمزية محورة عن الطبيعة، كالاسد ذي الجسدين والرأس الواحدة الجانبية الوضع، والتي تزين الصف الادنى من مقرنصات المدخل. وقد يصح افتراضنا، لو قلنا ان هذه الصور الرمزية ربما وضعت في موقعها البارز ذاك، باعتبارها شعارا وثيق الصلة بقليج ارسلان الثاني. واذا اخذنا بكل هذا في اعتبارنا، لانتهينا الى القول بأن بناء «الاى خان» قد اكمل على يد قليج ارسلان الثاني، وفي اخر سنى حكمه (١١٩٢). وصار المبنى، باسلوبه العالي المتطور، سابقة كلاسيكية لمحاط الرحال التي اسسها سلاطين آل سلجوق العظام. وتحسن الاشارة الى ان اسم «الاى خان» لم يطلق على هذا المبنى الا في وقت لاحق. وقد اختفت كل الخانات السلطانية التي بنيت في السبع والثلاثين سنة التي تلت بناء «الاى خان»، اللهم الا خان اودير (Evdir)، بين عامي ١٦-١٢١٨. وعلى هذا يكون ثاني خان مايزال باقيا وهو خان السلطان (١٢٢٩)، الموجود على طريق قونيه - اقسراي. وتمتد تواريخ الخانات الاخرى من بداية القرن الثالث عشر حتى عام ١٢٧٨ من نفس القرن، ويجيء جاي خان (Cay Han) في اخر هذه المجموعة.

والخانات او محاط الرحال التي بنيت في بداية القرن ١٣، جاءت بسيطة التخطيط، ولها بهو مسقوف وفناء بابعاد متماثلة. واذا نظرنا الى الخان الذي بناه رجل الدولة السلجوقي، القائد شمس الدين الطين ابا (Altınapa) وهو يرجع الى عام ٥٩٨/١٢٠١؛ لوجدنا انه لاتوجد به اية زخارف على الاطلاق. وقد اضيف له مسجد صغير الى يسار المدخل مستقر فوق احد الايوانات. (وهناك خان ثان بناه الطين ابا هو خان ارغت (Arget) على طريق قونية - اقسراي، ولكنه في اشد حالات التدمير).

وقورو جشمه خان (Kuruçeşme) - على طريق بايشهر - مبنى بنفس التخطيط ولكنه اكبر مساحة واكثر رحابة. وبه نقش كتابي لحقه كثير من التلف يقول : «ان الرباط من عمل ....»، والاسم لايمكن قراءته «في ايام حكم غياث الدين كيخسرو»، وكان تمامه سنة ٦٠٤/١٢٠٧. وماتزال كلمة «رباط» هي المستخدمة بالنسبة لهذا الخان. ويشغل مسجده القاعة ذات القبو التي على يسار المدخل.

اما قيزيل اورن خان (Kızılören)، فمن عمل الامير قوطلو (Qutlugh) وهو على نفس الطريق السابقة، ومن زمن السلطان نفسه، وكان تمامه عام ٦٠١/١٢٠٤. ويمتاز ببهو مغطى واكثر اتساعا وبه ثلاث بلاطات. وتخطيطه غريب نوعا؛ ففناؤه رحب ويأتي في المقدمة، وله اربع ظلات (او صفّات) كبيرة في جوانبه الاربعة كأنها الايوانات. وبه قاعة مستطيلة في كل ركن من اركان المبنى يغطيها قبو؛ ومدخل بارز بالواجهة بارتفاع طابقين. ومن الابتكارات الاخرى التي نشاهدها هنا، مسجده الذي تغطيه الاقبية والمحمول على اربعة عقود، والمحراب ذو الحنية التي تشبه المحارة المروحية، يضاف الى هذا اعمدة ركنية وحافات محفورة بزخارف حجرية مبسطة، وحليات تحلى اكتاف بابي حجرتين تغطيهما الاقبية. والمظهر العام للزخرفة يتركز في واجهة الصحن ذات الطابقين، ومن الانتظام الدقيق في بناء الابراج والسنادات الحائطية القوية، المصنوعة من الحجر المنحوت ذي اللونين الاصفر والاحمر.

ويأتي بعد الاى خان، وهو من انشاءات السلاطين ايضا : خان اودير. بناه عزالدين كيكاوس الاول على طريق انطاليه - اسبارطه. وقد تلاشى نقش التأسيس الخاص به، فلا نقرؤ سوى : «ستة، ... واحد». وربما كانت الاولى هي رقم المئات. وعلى هذا يرجح ان يكون بنى بين عامي ٦١١/١٢١٦ و ٦١٥/١٢١٨.

ولانه يقع في اقليم دافىء المناخ، فقد جاء تخطيطه مختلفا في اسلوبه حيث نرى الاقبية الفسيحة المنبسطة، والصفوف المزدوجة من البوائك الدائرة حول الفناء (٧١/٥٢ مترا). والبوائك التي في الوسط اكثر اتساعا والبهو المغطى يختفي تماما. اما في الخارج، فنرى المدخل ذا المقرنصات الرائعة، والاعمدة الركنية، والحنيات الجانبية، والاشرطة العريضة التي تضم وحدات نجمية متقاطعة ومحفورة حفرا غائرا. ونرى افريزا يدور حول عقد مدبب، تشغله دوائر متقاطعة واشكال معينات، ويستمر هذا التشكيل في داخل الحنية ذاتها. ولاشك ان هذا كله يضفي الكثير من الروعة والبهاء على المكان (شكل ٨٥). ولجدران الخان القوية ذات الحجر المنحوت، ثلاثة ابراج ساندة في كل جانب، وبرجان في المقدمة ومثلهما في المؤخرة. ولما كانت مساحته الكلية ٣٦٩٢ مترا مربعا، فانه يقترب بهذا من الخانات السلطانية المتأخرة، ويمكن ان نضعه في المرتبة الثالثة.

وخان حكيم، المعروف بخان الحجر (طاش خان)، مقام على طريق سيواس - ملاطيه. ويتطابق تخطيطه مع تخطيط الخانات السلطانية من حيث وجود البهو المسقوف والمجازات الثلاثة والفناء الفسيح المربع تقريبا. والمبنى من الحجر الغفل من الزخرفة؛ لكن الجدير بالنظر واللافت اليه، ذلك النقش الكتابي ذو اللغات الثلاث : العربية والارمينية والسريانية. والنص العربي مكتوب بخط الثلث السلجوقي، ويذكر ان مؤسس الخان هو «الطبيب ابو سالم بن ابي الحسن الشماس الملطي» وان البهو قد استكمل بناؤه عام ٦١٥هـ/١٢١٨م. اما الفناء فكانت اضافته ابان حكم كيقباد الاول. وهذه المعلومات هي ذاتها التي ترد في النصين الارمني والسرياني. وهناك نقش اخر عثماني يشير الى ان كوبرولو محمد باشا قد عهد بترميم المبنى للمهندس حسن اغا عام ١٠٧١هـ/١٦٦٠م. ومعظم ماحدث من ترميمات اقتصر على منطقة الفناء. وعرف الخان باسم خان حكيم لان بانيه كان طبيبا كما نعلم.

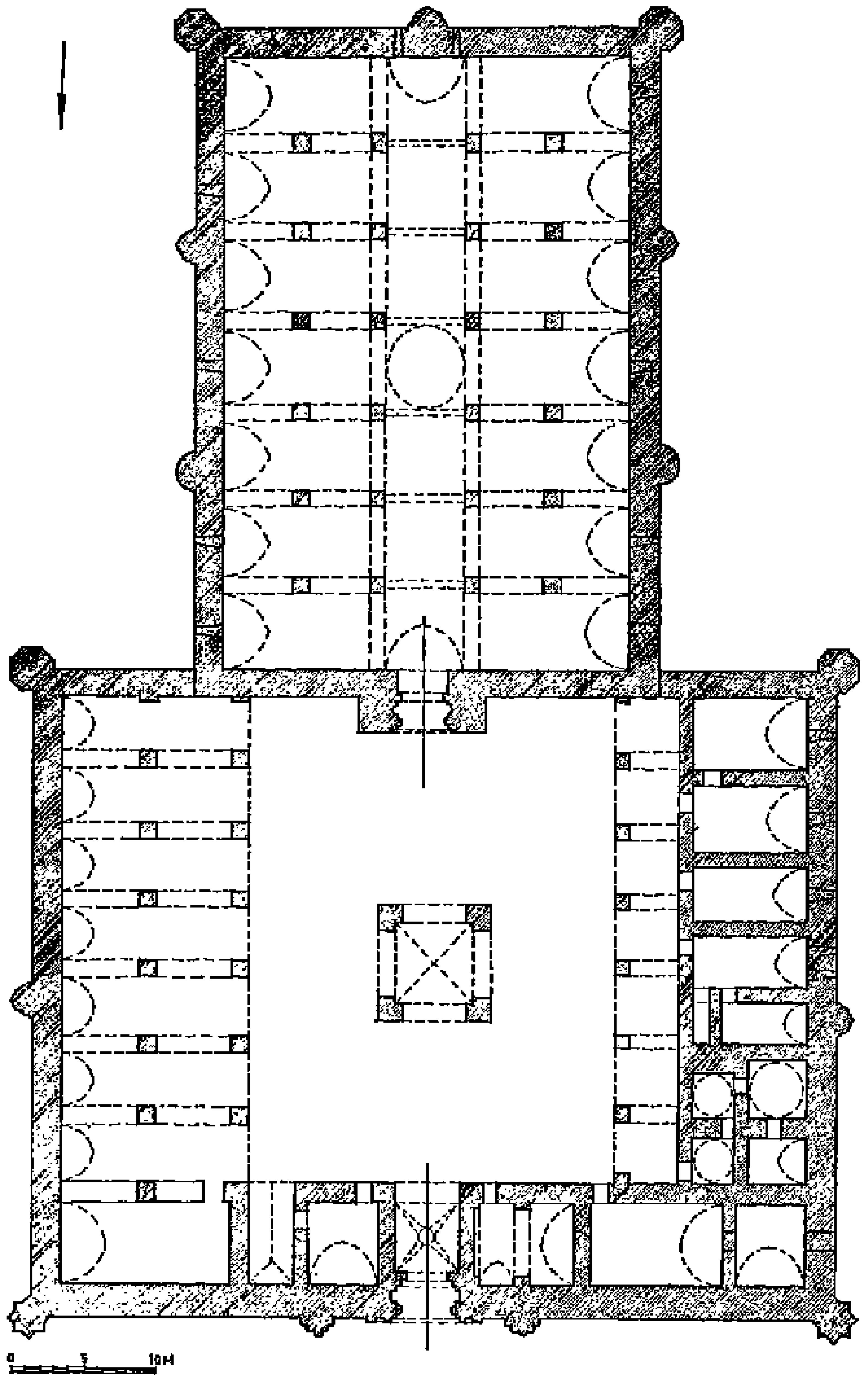
وقادن خان، على طريق قونية - اقشهر، وارطقوش خان قرب كلن دست (Gelendost)، على طريق اغردير - قونية، كلاهما مبنى بالحجر الخالي من اية زخارف، وذلك عام ٦٢٠هـ/١٢٢٣. ومايزال موجودا من الخان الاول، : جزء من البهو ذي الثلاث بلاطات، اما الفناء فقد تخرب بالكامل. ويوجد فوق عقد المدخل نقش بالغ التدمير، يمكن ان نقرأ فيه كلمة «السلطاني» وربما بني الخان بأمر ممن تدعى «رضية» او «رقية» خاتون. ويشتمل الخان على قدر كبير من المواد المستخدمة في عمائر سابقة.

وارطقوش خان - على طريق اغردير - مبنى بالحجر، بأيدي عمال غير مهرة، لواحد من رجالات الدولة يدعى مبارز الدين ارطقوش، الذي خدم ثلاثة من سلاطين السلاجقة. وتم البناء قبل سنة من بناء مدرسة ارطقوش، على الشاطىء المقابل من بحيرة اغردير. وتدعم الابراج المثلثة،القسم الذي به البهو ذو البلاطات الثلاث. والفناء ارحب قليلا، وتحيط بمساحته الفسيحة عدة غرف؛ واحدة منها الى يمين المدخل واخرى الى يساره وتغطيهما قبتان. ويوجد صفان من الاعمدة الى يمين الفناء والى يساره. والمدخل من حجر ذي لونين مختلفين. وهناك نقش موجود اعلى عقد المدخل، يحمل اسم مؤسس الخان «ارطقوش» وتاريخ التأسيس.

ونصادف اعظم الخانات السلطانية روعة، واكثرها تطورا من الناحية المعمارية؛ بل واكبرها اتساعا (٤٥٠٠ مترا مربعا)، على طريق قونية - اقسراي وهو «خان السلطان». والمصلى أو المسجد الذي رأيناه

في «قيزيل اورن خان» موضوعا في الجانب الايسر من جدار الواجهة، نراه هنا عبارة عن صفّة تقوم على اربع دعائم تتوسط فناء الخان وكأنها بناء تذكاري في ميدان عام. ومداخل الصفّة الاربعة، حولت المسجد كله الى قطعة من الزخرفة تزين فناء المبنى. ومما يؤسف له ان جانبا كبيرا من المسجد قد لحقه الدمار. ويبدو هذا الخان - للناظر اليه من الخارج - كحصن مهيب، بفضل الابراج المتنوعة التي تدعم جدرانه. اما النقشان الموجودان به فنعرف منهما ان مؤسسه هو علاءالدين كيقباد الاول، وان معظم المبنى تم عام ٦٢٦هـ/١٢٢٩، وكان الفراغ من بناء الفناء في نهاية العام ذاته (شكل ٨٦). والناظر الى المدخل، يرى عقدا مفرطا في الزخرفة، وحنية مقرنصة؛ ويرى ميداليتين سداسيتين على جانبي العقد، عليهما كتابة مطموسة تقريبا ويمكن تتبع اسم المشرف على المبنى وهو «محمد بن خو(لا)ن الدمشقي». اما العقد الهندسية المحفورة على الحجر ذي اللونين، والتي شاهدنا مثلها على مدخل واجهة فناء مسجد علاءالدين بقونية، فنراها هنا تشغل خاصرتي العقدين الدائريين الموجودين اعلى الحنيتين الجانبيتين بالمدخل الخارجي. ونشاهد هنا بوضوح لمسات يد المهندس محمد الدمشقي في الزخارف والحليات التي استقيت من عمائر الزنكيين في سورية (شكل ٨٧). ومن الواضح ان علاء الدين كيقباد وضع ثقته في مهندسه للقيام بهذا العمل الجليل، بعد الفراغ من بناء مسجده في قونية. وتوجد كتابة اخرى مختصرة تسجل الاصلاحات التي قام بها الحاكم «سراج الدين احمد بن الحسن»، بعد حريق اصاب المبنى عام ١٢٧٨/٦٧٧م. ويبلغ امتداد واجهة المدخل الرخامية، وابراجها الركنية المثيرة ٥٠ مترا، اما الواجهة باكملها فتبلغ ١١٠ مترا، وعلى يمين الداخل الى الخان، عقود وبوائك الفناء المزخرفة، وعلى يساره ابواب الغرف والحجرات الغنية بالزخرفة، ويرى في مواجهته ظلة المسجد وسط الفناء، فوق قاعدة لها اربعة عقود مفتوحة. ويتم الوصول الى مكان الصلاة باستخدام بضعة درجات. وفي نهاية الفناء يرى الزائر مدخل البهو المغطى (شكل ٨٨ و ٩٠)، الذي سقط جزؤه العلوي. وهو ابسط كثيرا في اسلوب زخرفته وعمارته من المدخل الخارجي الرائع الزخرفة. وزخارف المسجد - التي لحقها الكثير من التدمير - يسيطر عليها هي الاخرى الاسلوب الزخرفي السائد في الخان وبنفس المستوى الانيق الرفيع الذي نشاهده في المدخل الخارجي (شكل ٨٩). ويتكون القسم الذي يضم بهو الخان من مجاز رئيسي في الوسط وتسع بلاطات تجري متعامدة على بلاطة المجاز، في كلا جانبيه. وتتوسط سقف المجاز قبة مفتوحة تحملها مقرنصات وعقود ذات دلايات. ولا وجود لزخارف من اي نوع داخل البهو. وكانت القبة، التي سقط جزؤها الاوسط، مغطاة بسقف هرمي مثمن الاضلاع مثل اغطية قباب الاضرحة (شكل ٩٢). والواقع ان «خان السلطان» - ذلك البناء الحجري الجميل الصنعة - يعتبر نموذجا للخانات العظيمة التي انشئت فيما بعد.

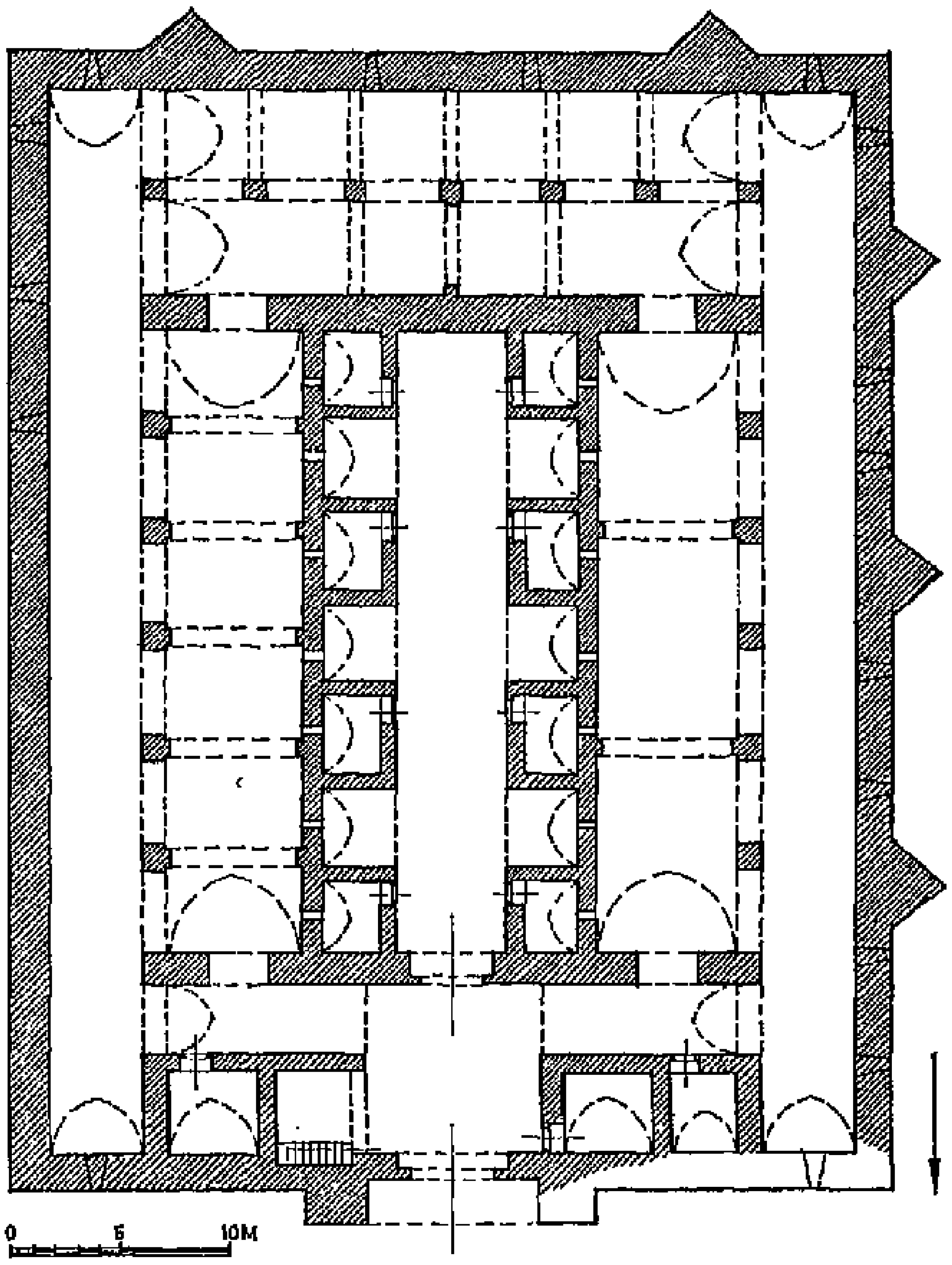
ونعرف من نص متآكل للغاية، موجود على مدخل البهو ان علاءالدين كيقباد بنى خانه السلطاني الثاني على طريق قيصريه - سيواس (عند قرية بالاس) بين عامي ٣٠-٦٣٤/٣٢-١٢٣٦م. وتكررت في تخطيط هذا الخان العناصر المألوفة فيما سبق، الى جانب بعض التغييرات، واتجاه نحو تقليل المساحة (تخطيط ٢٨). والجدران الصماء القوية والابراج الساندة المتعددة الاشكال، تضفي على المبنى صبغة الحصن ومظهره. والجزء الذي في مقدمة المدخل، متطور ومعالج بحليات مستمرة مع الجدران ومتصلة بالدعامتين الساندتين الموجودتين على كلا جانبي المدخل، وتزينه حليات كبيرة نصف اسطوانية. وهذا كله خلق تشكيلا بالغ الروعة. ولكن



تخطيط ٢٨ - قيصرية، سلطان خان.

المبنى في الوقت الحاضر، في حالة سيئة جدا من التدمير. ومازال توجد بالمبنى قباب تغطي حماماته التي بالركن الشمالي الغربي من الصحن. اما المسجد المقام وسط الصحن، فاحسن كثيرا مما يشبهه من نوعه (شكل ٩٣). ورءوس الحيات الموجودة بجوانب العقود الساندة، ملتف بعضها ببعض من الوسط، وافواهها فاغرة؛ وحول هذا الموضوع، شريط من الاشكال المتداخلة والمزدوجة. كذلك توجد تصميمات لزخارف هندسية على المدخل الرخامي للبهووهذا المدخل يبرز نحو مترين عن خط الجدار الرئيسي. ومجاز البهو مرتفع، اما عرضه فيبلغ ستة امتار، وهو يذكرنا بالكاتدرائية القوطية الايطالية، حيث القبة المفتوحة وعقود الاقبية السبعة على كلا الجانبين (شكل ٩١). وترتكز القبة المفتوحة على دلايات، وكان يغطيها في وقت سابق سقف مخروطي سقط عنها الان. وبرقبة القبة اربع نوافذ مستطيلة ذات فصوص، ضمن عقود مدببة صماء. ويوجد فوق هذا نص قرآني مكتوب بحروف بارزة واضحة الاستطالة.

ويتضح من نقش اخر على ظلة المدخل ان رباط الارا (Alara) من عمل علاءالدين كيقباد، وانه بنى في نفس السنة التي بنى فيها خان السلطان، اي في سنة ٦٢٩هـ/١٢٣٢م. ولهذا الخان، طابع مختلف في تخطيطه، لايجعله مماثلا للخانين السلطانيين السابقين. وهو موجود قرب الانيا (Alanya)، على اول طريق انطالية - قونية. وفناؤه ضيق (٥×٢٧ م) ومحاط بغرف مفتوحة واخرى مقفولة (تخطيط ٢٩). والغرف الاربع التي تلي المدخل وتقع على جانبي الفناء، لها دهاليز توصلها بممرات طويلة تمتد الى الخلف، نحو حظائر



تخطيط ٢٩ - خان آلارا.

الجياد (الاسطبل). والى يسار مدخل الخان نجد سلما يوصل الى مصلى صغير، يقع فوق ششمات بالجدار. ويغطي المسجد قبو مستعرض مزخرف وبه فتحة في وسطه. ولا وجود لزخارف اخرى اللهم الا رءوس سباع محورة تقوم مقام الكوابيل، وتجيء فوق الاطار الكتابي الذي يعلو المدخل. وتوجد كذلك كوابيل مماثلة على الدعامات التي في داخل البهو. والحجارة السائدة الاستخدام في عمارة الخان، من النوع الصلد المنتظم الشكل.

وجارداق خان (Çardak)، على طريق اغريدر-دنيزلي، ويسمى في النقش الموجود به «الرباط»، من عمل اسد الدين اياظ، بن عبدالله الشهابي. وهو مملوك محرر وامير لجند الاسطبل عند علاءالدين كيقباد، طوال ايام حكمه ومن بعده حتى عام ٦٢٧/١٢٣٠. وتخطيط هذا الخان اكثر بساطة من التخطيطات

التي سادت الخانات السلطانية الاخرى. ويتكون من فناء مربع، ولايوجد منه الان سوى الجدران، وخمس بلاطات مقسمة الى ستة اقسام. ومدخل البهو على هيئة نصف قبو له عقد مدبب. وعلى جانبي العقد كتابة، وحفر يمثل اسدا. (ونذكر هنا ان خان السلطان الموجود في اقسراي قد وجد به رأس وجسم اسدين من الرخام، اكبر حجما)؛ وهذه الاسود من خصوصيات الفن السلجوقي. وتوجد بالداخل رأس ثور في وضع جانبي (بروفيلي) فوق تاج اول دعامة من دعامات البلاطة الوسطى، وسمكتان على الدعامة الثالثة، ورأس انسان على الرابعة. وتوجد، بالاضافة الى هذا، اشرطة مجدولة واشكال متشابكة، كونتها مثمنات متقاطعة ومتداخلة ذات اضلاع سليمة ومكسورة بالتبادل. ونشاهد ذلك في الحافات التي تزين المدخل. وقد شاهدنا مثل هذه الاشكال في الرباط الغزنوي المسمى «رباط ماهى»، (تصميم ١/ب)؛ ولا زخارف معمارية هناك تخرج عما ذكرنا. وهذا الخان بابراجه السائدة المتنوعة الاشكال وجدرانه القوية ذات الحجر الصلد المنحوت، يظهر لنا من الخارج وكأنه الحصن.

وخان زازادين (او سعد الدين) (Zazadin or Sad al-din)، قائم على طريق قونية — اقسراي؛ وقد بدأه الوزير المهندس سعدالدين كوبك (Köpek) في اخر سنوات حكم علاءالدين كيقباد، ثم اكمل عام ٦٣٤/١٢٣٧. ونسب تخطيط هذا الخان لاتظهر تناسقا بين اجزائه، فالفناء طويل (١٧×٥٤م) والبهو صغير (٢٢×٢٨م)، والباب الرئيسي لايتوسط الواجهة، والواجهة ذاتها تمتد طويلا، قدر امتداد الفناء والبهو، اللذين لهما نفس التخطيط الغريب، (شكل ٩٤). والمصلى موجود اعلى المدخل. وتتركز الزخارف المعمارية في حائط المحراب؛ ولانجد زخارف غير ذلك الا في ظلة المدخل، حيث تتبادل المداميك الحجرية بالوانها الرمادية والبيضاء. ويضاف الى هذا نصان محفوران ومقرنصات ضمن عقود قبة البهو وهي القبة التي اصابها التدمير (شكل ٩٥).

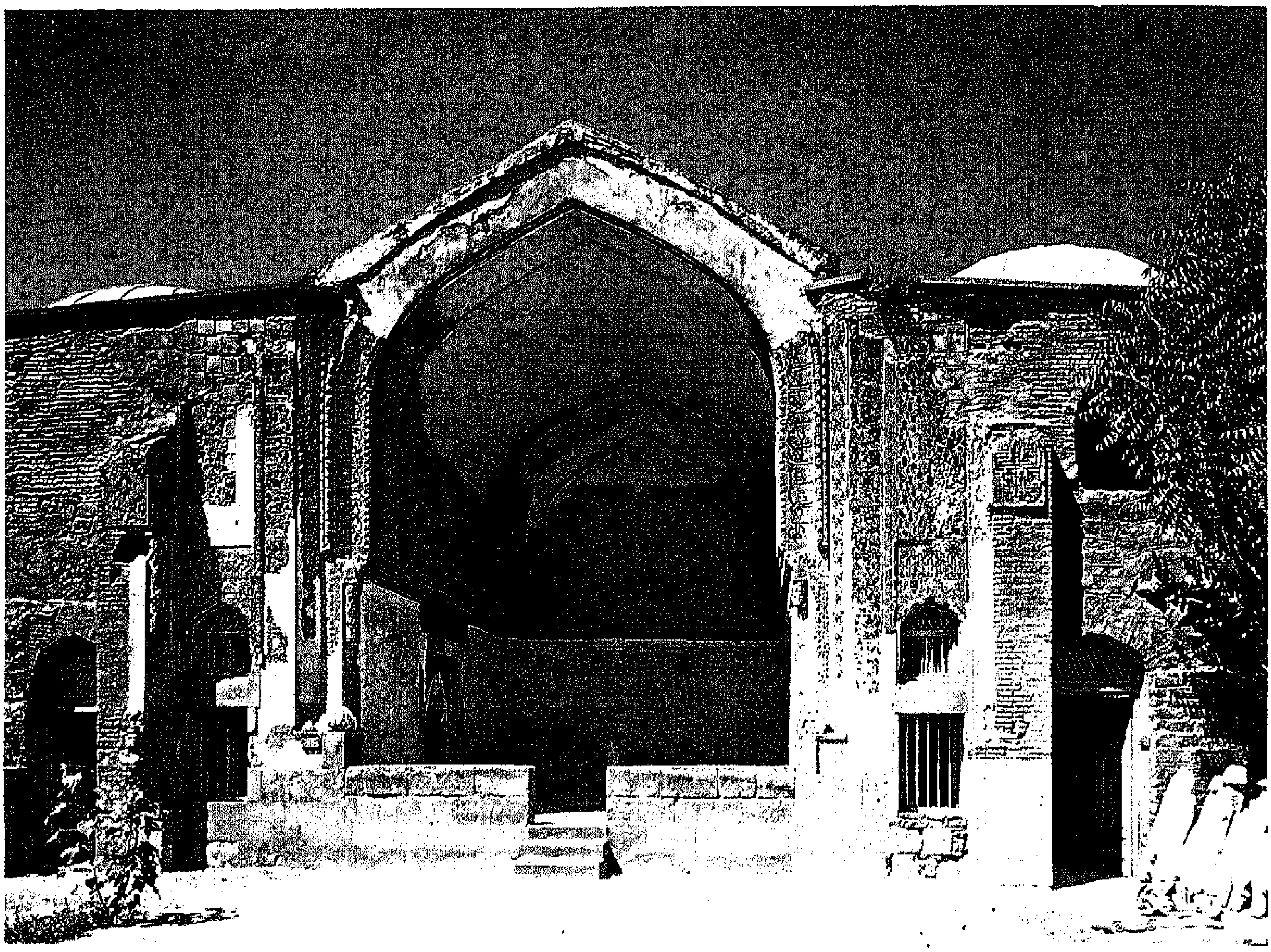
يوجد بعد هذا رباطان على جانب من الاهمية. بدئ في عملهما اثناء حكم علاءالدين كيقباد، وهما في مستوى الخانات السلطانية غنى وثراء. واول هذين الرباطين، «اغزى قرا» (Ağzıkara)، والثاني قره طاى. وتدلنا النقوش الكتابية الموجودة بهما، على ان خان «اغزى قرا» يقوم على طريق قيصرية — اقسراي، وان بناءه كان على يد : خواجه مسعود بن عبدالله، وان القسم الذي به البهو تم بناؤه عام ٦٢٨/١٢٣١، ابان حكم علاءالدين كيقباد الاول. اما تمام بناء الفناء فكان سنة ٦٣٧/١٢٣٧م، وهي السنة الأولى من حكم غياث الدين كيخسرو الثاني. والمدخل هنا، والواجهة الرئيسية في موقع جانبي. وكتلة الخان الضخمة وابراجه القوية تقربه هنا من صورة الحصن، اكثر مما هي الحال في الخانات او الربط الاخرى (شكل ٩٦). ومدخلا الخان ومصلاه والبهو ذو القبة، كلها من مستوى معماري قريب من مستوى الخانات السلطانية. ويزين المدخل من الخارج رسوم هندسية محفورة حفرا عميقا. ونجد هنا تكرارا لاساليب زخرفة المقابر القره خانية التي استخدم فيها الطوب، مع اختلاف طفيف حيث تم الحصول على تشكيلات منها رسوم الصلبان المعقوفة، ملأت الفراغ بين المقرنصات وبين العقد الذي يضمها. ويكشف هذا المدخل عن مقدار التأثر باسلوب الباب الداخلي للخان السلطاني في اقسراي. اما المصلى القائم بشكله المكعب وسط الفناء، فاننا نراه هنا لثالث مرة بعد ظهوره في الخانين السلطانيين السابقيين. وللمصلى قبة خفيضة ذات فصوص ثمانية محمولة على عقود مقرنصة. وقد اتبع هذا الاسلوب في الباب الداخلي لرباط قره طاى، وتم تنفيذه بكل

دقة. وقد ثبت كذلك ان الباب الداخلي لكل منهما وكذا قطاع البهو قد تم انجازها معا خلال حكم علاءالدين كيقباد. واكتسب بهو الخان المبنى بالحجر والغفل من الزخرفة، قدرا طيبا من البهجة، اضفتها عليه العقود المقرنصة التي تحمل القبة التي سقط عنها سقفها المخروطي. ومن الملامح الواضحة التي تميز هذا المبنى، انعدام ظهور اشكال المخلوقات الحية والنباتات. وليس ببعيد ان كان هذا تحقيقا لرغبة خواجه مسعود، الذي تولى البناء.

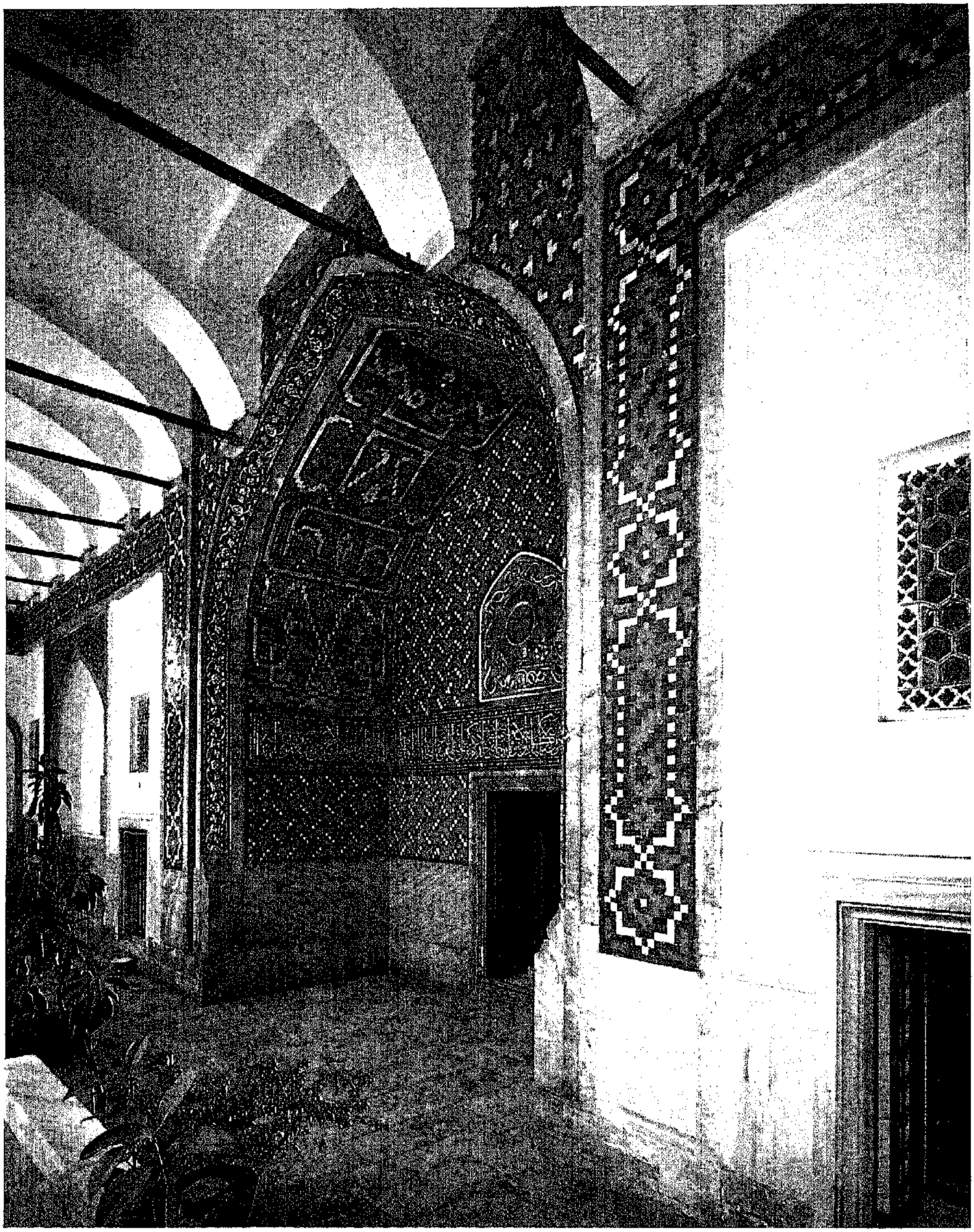
اما خان قره طاى الموجود على طريق قيصرية - ملطية، فقد بناه جلال الدين قره طاى، ويذكر النقش الكتابي الموجود به ان البهو قد تم بناؤه زمن علاءالدين كيقباد، وكان تمام بناء الفناء في ٦٣٨هـ/٤٠-١٢٤١م، ابان حكم غياث الدين كيخسرو. وتخطيطه وفق الاسلوب التقليدي للخانات السلجوقية، بما لها من ابراج ساندة، واشكال هندسية متشابكة وزخارف تغطي العقود واقتراب من هيئة القلاع الحصينة. ونرى هنا واحدا من المداخل السلجوقية التي تتميز بالابتكار. فالواجهة بارتفاع ملحوظ، ولها دعائم تزينها العقد الهندسية وهي التعبيرات التي تزين جانبي المدخل ايضا. والمظهر الحربي للمبنى واضح بما فيه الكفاية، ذلك الى جانب مجموعة ميازيب مبتكرة ومحورة، تصور اسودا مجنحة وتنتهي افواهها باشكال ثعابين، مبالغة في التأثير. ولم يبق سليما من هذه الميازيب سوى واحد فقط، يشاهد الى يسار المدخل. كذلك يوجد على تيجان الدعائم الركنية ذات الشكل المكعب، والموجودة في دخلة او حنية المدخل، زوج من الاسود محفور في الجهة اليمنى وزوج من الطيور في الجهة اليسرى. ويصادف الانسان كذلك - اضافة الى ماسبق - صوراً لمخلوقات اخرى : قد تكون رأس ثور في وضع جانبي، وقد تكون رأسا صغيرة ومستديرة لادمي، وهذا في الشريط الموجود اعلى الصور السابقة. ونرى هذه العناصر كلها موضوعة في اماكن، كان من المألوف ان تزين بالمراوح النخيلية والافرع النباتية. وايوان المدخل مرتفع وله عقد مدبب وبعد الايوان يبدأ الفناء، وهو على جانب كبير من الفخامة. والى يمين المدخل يوجد المسجد ذو القبة. والى اليسار، يوجد ضريح يغطيه قبو متقاطع. وباب الضريح يفتح على ايوان كأنه ظلة، وفوق الباب افريز من المقرنصات، تعلوه سبع عشرة حنية بها صفوف من حيوانات مختلفة: طيور وفيلة وغزلان وارانب وحيات متعانقة (شكل ٩٧). وتغطي الاركان والاجزاء العليا من واجهة عقد الايوان المطل على الفناء، ازواج من مخلوقات غريبة، تطورت عن تعبيرات زخرفية زنكية، آساسها العقد الهندسية المتشابكة والمضفورة. ويطل باب المصلى بمدخل صغير على الفناء. وعبر ممر ضيق، يغطيه قبو متقاطع وقبة تحملها عقود مقرنصة، يتم الوصول الى حمام الخان. ونرى الى يسار عقود بوائك الفناء والى اليمين ابواب غرفه (شكل ٩٨). ومدخل هذا الخان صورة طبق الاصل من الباب الداخلي لخان اغزى قره. والقبة ترتكز على عقود مقرنصة ويغطيها من الخارج سقف هرمي مثل قباب الاضرحة. ولان هذا الخان غني جدا بالزخارف الحيوانية، فيمكن وصفه بانه الخلاصة المفيدة لفن النحت السلجوقي.

ومع ان هذين الخانين قد اظهرا تأثرا كبيرا بالخانات السلطانية في كثير من المظاهر، الا ان احدهما تقليدي في ثروته من الزخارف الحيوانية، بينما التزم الثاني بقسوة الاكتفاء بالزخارف الهندسية.

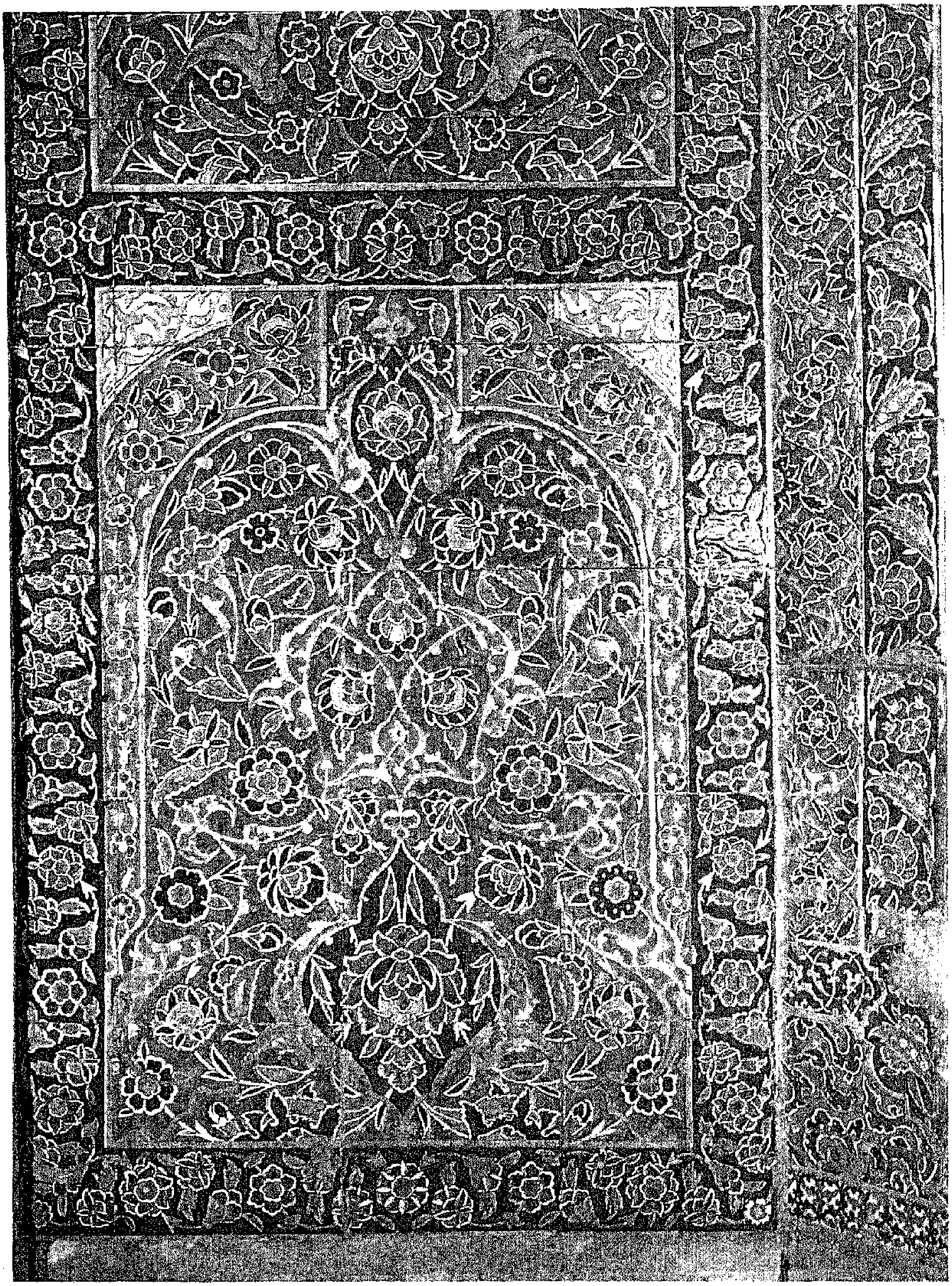
وقلد غياث الدين كيخسرو الثاني، اباه علاءالدين كيقباد، فبنى الابن ثلاثة اربطة، هي اليوم متداعية تماما؛ اذ سقط عنها غطاؤها الحجري الذي كان لها، واختفت بواباتها بالكامل وتهدمت اسقفها. الا ان



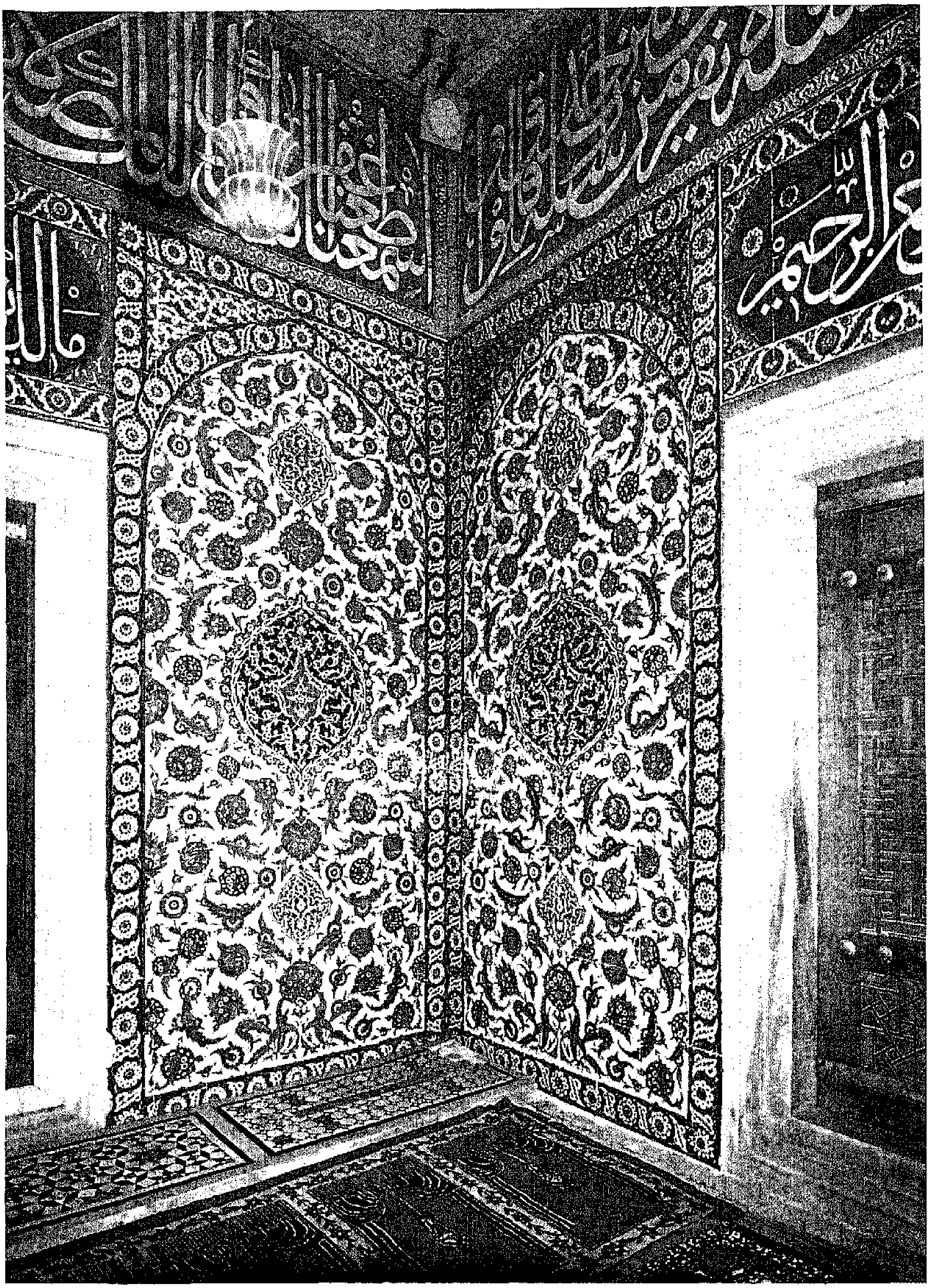
١ .صرجالى، مدرسة «١٢٤٢»، قونية، الايوان (انظر الصفحة ١٠٤).



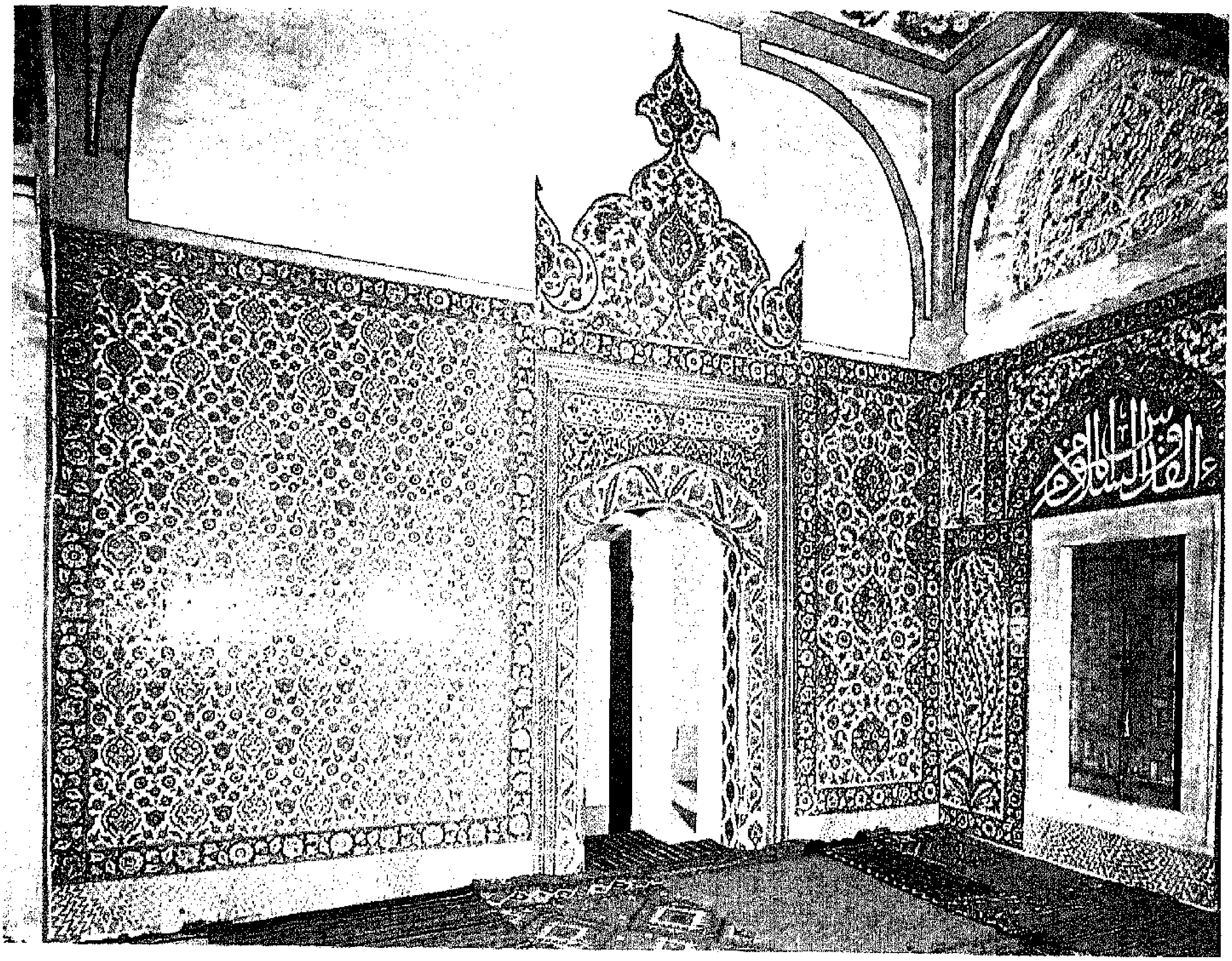
٢ كوشك الصيني «١٤٧٣»، استانبول، المدخل الرئيسي من الخارج (انظر الصفحة ٢٢٥).



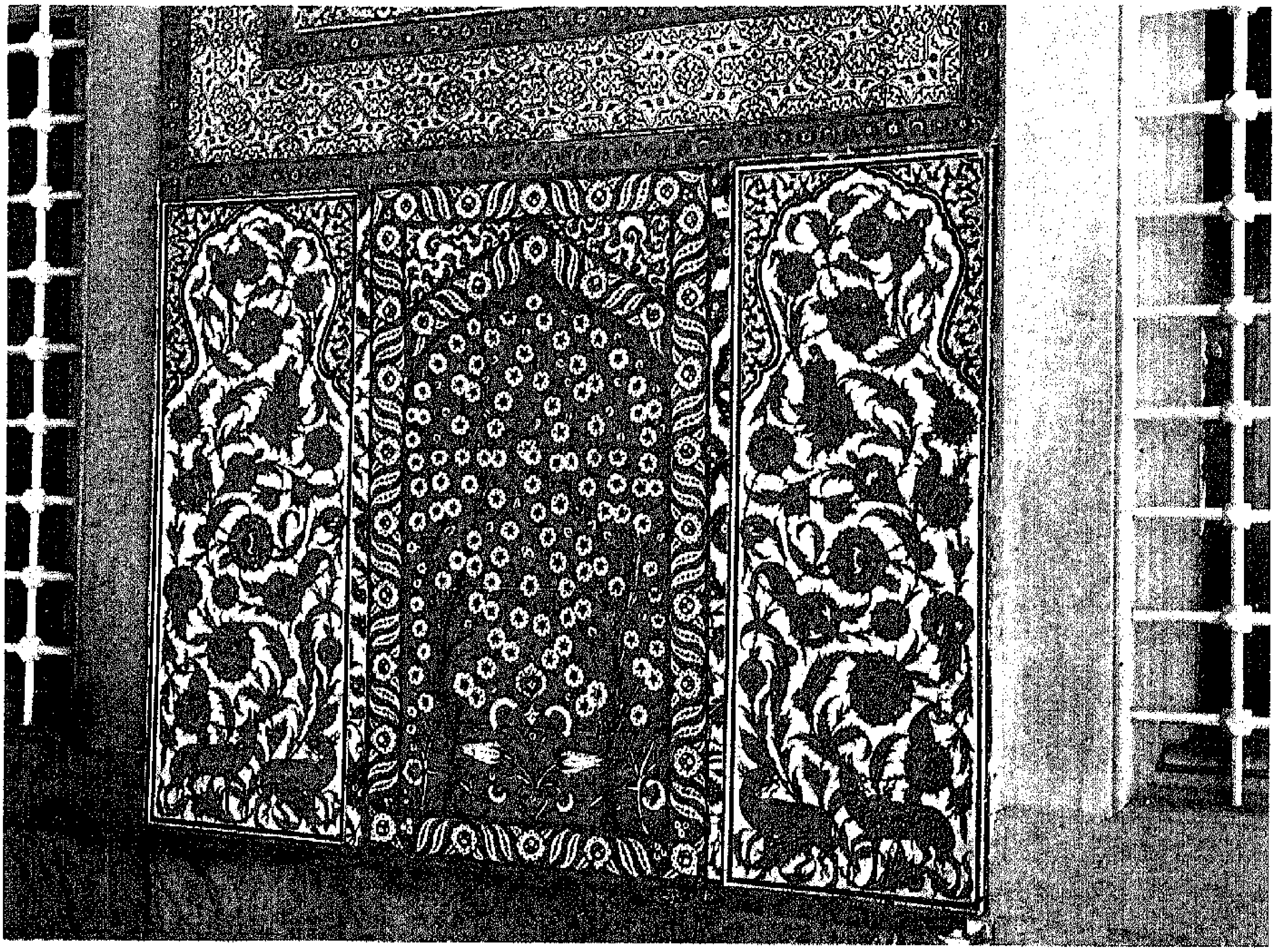
٣ ضريح شهزادة «١٥٤٣»، استانبول، حشوات خزفية بالجدران الداخلية (انظر الصفحة ٢٥٦).



٤ جامع السليمية «١٥٧٤»، ادرنة، حشوات خزفية بالداخل (انظر الصفحة ٢٥٦ و ٢٥٧).



٥ جامع السليمية «١٥٧٤»، ادرنة، حشوات من جدران الاستراحة السلطانية (انظر الصفحة ٢٥٧).



٦ طوب قابي سراي، استانبول، حشوات خارجية من غرفة «الختان» (انظر الصفحة ٢٥٧).

مابقي منها يعطي الدليل على ان اغريدير خان قد تم بناؤه وفق التخطيط التقليدي للخانات السلطانية، وانه يجيء الرابع في الترتيب من حيث المساحة (٣٤٠٠ مترا مربعا). ويدلنا النقش الموجود الان فوق المدخل الرئيسي للمدرسة التي بناها دانداربك من الحميدين في اغريديرعام ١٣٠٢/٧٠١، على ان الخان يقع على بعد ثلاثة كيلومترات شمالي المدينة؛ وان مؤسسه هو غياث الدين كيخسرو الثاني؛ وان تمامه كان عام ٦٣٥هـ/٣٧-١٢٣٨م. وعلى هذا يكون لدينا خان سلطاني اخر، بنى بعدعلاءالدين كيقباد الاول، وان بانيه هو ابنه غياث الدين. ونشير الى انه ماتزال توجد للان في الاجزاء الدنيا من بعض الابراج كتل من حجر التغشية ذي النوعية الجيدة. وقد اعيد استخدام قدر كبير من الحجر المنحوت الذي كان بالمدخل الرخامي للخان، في بناء جدران بوابة القلعة. ومن الواضح ان دنداربك قد استفاد بكتل حجرية من نفس الالوان والانواع، وذلك في بناء واجهة مدرسة اخرى واجزاء عديدة غير الواجهة؛ وانه نقل هذه الاحجار من ذلك الخان السلطاني الى المدرسة. وليس ببعيد كذلك ان يكون مدخل مدرسة دنداربك قد حظى هو الاخر بقدر من حجارة مدخل اغريديرخان مثلما حظى بنقوشه الكتابية. وقد تأكد تاريخ النقش الكتابي من خلال التأكد من اسلوبه الزخرفي الذي جاء منسجما ومتوافقا مع زخارف الخان السلطاني. وهذا النقش السلجوقي المكتوب بخط الثلث البارز، الذي برهن «بالاسم» عل نسبته للخان، نراه مكتوبا هنا -لاول مرة- على كتلة من الحجر باحد الاطارات.

وهناك رباط ثان بناه غياث الدين كيخسرو الثاني، ويعرف باسم إنجيرخان (İncir)، قرب قرية إنجيركوي، على طريق انطالية - اسبارطه. وتخطيطه هو التخطيط المعتاد في الخانات السلطانية، الا ان مساحته اقل (حول ٢٧٥٠ مترا مربعا). ومعظم المبنى في حالة لابأس بها من الحفظ، وان كان الفناء قد اصيب بكثير من التدمير، اللهم الا ركنه الغربي المتصل بالبهو. وكتلة المدخل البارز تتجه نحو الداخل بما يشبه القبو، وله عقد مفصص. ولانرى زخرفة على المدخل سوى بعض الوريدات والاشكال الهندسية. ونشاهد على كلا جانبي الواجهة، وبالظبط عندما تبدأ قنوات او فصوص العقد، صورة اسد محفور حفرا بارزا مع هيئة شمس لها وجه ادمي في خلفيتها. وربما كان هذا الشكل رمزا للسلطان. ويمكن تتبع ذلك الرمز بصورة متكررة على النقود المسكوكة باسمه. ويدلنا النقشان المكتوبان في هذا الخان، على ان تمام بنائه كان عام ٦٣٦هـ/٣٨-١٢٣٩، وبهذا نكون قد وصلنا الى الخان السلطاني الخامس بعد الاي خان (شكل ٩٩).

ونستمد من نقش موجود في قرقكوزخان (Kırkgöz)، على طريق انطاليه - اسبارطة، ان هذا الرباط من عمل غياث الدين كيخسرو الثاني، وان كان الجزء الذي به تاريخ الانشاء لاتمكن قراءته. ولاوجود للزخارف اطلاقا هنا، حتى في ظلة المدخل البارز. والتخطيط غير عادي، فالبهو يغطيه قبو مستو تقريبا، طوله ١٥×٤٩ مترا، وفناؤه رحيب ذو بوائك في مقدمه، بمساحة تبلغ ٤٩×٥١ مترا، ولايتطابق تخطيطه والتخطيط الكلاسيكي للخانات السلطانية الاخرى. ونكاد نلاحظ على فنائه، انه صورة مصغرة ومبسطة لتخطيط «اوديرخان»، مع وجود غرف ذات اقبية بدلا من البوائك، في الاقسام المتصلة بالبهو وعلى جانبي المدخل.

اما عن الربط او الخانات الاخرى التي بنيت ابان حكم غياث الدين كيخسرو، فمنها شرابساخان (Şarapsa)، قرب قرية تحمل هذا الاسم على طريق الانيا - قونية وانطالية. وهو يتكون من بهو مستطيل

(١٥×٧٠ مترا) وتدعمه عدة ابراج. وبه مسجد يغطيه قبو، ويقع بالكامل في الجانب الايسر من الخان. والبهو الذي عرفناه في قرق كوز خان، نجده متغيرا هنا، ويقوم به المسجد كبناء مستقل؛ هذا الى جانب وجود فارق في الابعاد. واحجار البناء بسيطة خالية من الزخرفة، وبروز ظلة المدخل لايتعدى خط بروز ابراج الرباط. ويحمل النقش الموجود اسم السلطان والقابه دون ذكر للتاريخ. واذا صرفنا النظر عما هناك من زخارف قليلة، كتلك التي تطعم العقود الموجودة بدخلة الباب الرئيسي او على جانبي النص الكتابي او على الكتل الاسفينية الموجودة تحت النص القرآني في المسجد، لقلنا ان عمارة هذا الخان تعتبر مثلا للبساطة الخالية من الزخرفة.

اما خان الخاتون، الذي انشأته الملكة الام ماهبرى خاتون، والدة غياث الدين كيخسرو الثاني، على طريق اماسية – توقات، فهو على جانب كبير من الاهمية، ويدلنا نقشه الكتابي على ان تمام بنائه كان في نفس السنة التي تم فيها بناء «إنجيرخان» (شكل ٩٩)، اي عام ٦٣٦هـ/٣٨-١٢٣٩م، وبعد سنة واحدة من بناء مجمع الخواند في قيصرية. وتخطيط هذه الخانات السلطانية، متواضع المساحة، بسيط الشكل والزخرفة. وتكاد تنحصر زخرفته في ظلة المدخل الخارجي. وهي على هيئة قبو له عقد مدبب (شكل ١٠٠). والشريط العريض وما به من اشكال هندسية ونجوم متشابكة، يذكرنا بالاشكال الموجودة على الضريح والمدخل الغربي لمجمع الخواند بقيصرية. كذلك فان الشريط الضيق ذا الجدائل المضفورة، يشبه هو الاخر تلك التشكيلات الزخرفية الموجودة على الابراج الركنية بالخان السلطاني في بالاس. والجديد هنا، هو ذلك السبيل الذي بالحنية الموجودة الى يسار المدخل بجدار الواجهة. وقد انشأت ماهبرى خاتون اربعة خانات اخرى على طرق سيواس وقيرشهر، ولكنها تحولت الان الى اطلال.

وصوسز خان (Susuz)، بطريق انطالية – اسبارطة، لايضم اية نقوش كتابية، ويبدو ذلك بسبب عدم اكتمال بنائه؛ حيث كانت السنة الاخيرة من حكم غياث الدين كيخسرو الثاني؛ والتخطيط هو نفس التخطيط المتبع في الخانات السلطانية. والجزء الذي به البهو كامل البناء، ولكن عندما بدىء في الفناء فان العمل لم يلبث ان توقف. وظلة المدخل غنية بزخارفها وروعة رخامها، وقد انهار جزؤها العلوي الان. وعلى اية حال فان زخارف المدخل تذكرنا بأبهة الخانات السلطانية وعظمتها. وليس ببعيد ان كان النقش الخاص بالتأسيس موجودا في القسم المتهدم الان. اماالعناصر الزخرفية، فانها تضم – الى جانب الاشكال الهندسية والنجمات المتداخلة التي تسود الشريط العريض – اشكالا من المراوح النخيلية والافرع المورقة. نشاهد هذا على العقد وعلى المقرنصات بالاضافة الى تعبيرات اخرى من ورق الاقنت، فوق تيجان بعض الدعائم المزدوجة بالاركان. اما الاشكال المتقابلة المحفورة حفرا بارزا، لملائكة تطير من الاركان نحو قمة عقدى الحنيتين الموجودتين حول المدخل، فانها تحمل فكرة الرنك او الشارة. ومما يؤسف له ان اكثر هذا لحقه التدمير (شكل ١٠١). وعلى وجه عقد الحنية حفر غائر يشبه التنينين المتقابلين الموجودين على كوشك الصلاة بخان السلطان في اقسراي، مع فارق بسيط هو انهما هنا، يمسكان في فكيهما هيئة رأس ادمية. وقبة البهو في حال طيبة من الحفظ، لكن غطاءها الذي صمم على شكل مخروط ذي قنوات يعلو قاعدة مثمنة لم يتم منه سوى نصفه فقط.

ومن الراجح ان يكون خان هوروزلى (Horozlu Han) القائم على اول طريق قونية – اقسراي،

من عمل امير جامدار اسد الدين روزابا، اتابك عزالدين كيكاوس الثاني (١٢٤٦-١٢٤٩)، ابن وخليفة غياث الدين كيخسرو الثاني. ويشبه هذا الخان صوسز خان الا انه خال من الزخرف؛ وفناؤه مدمر بالكامل، كما تداعى نصف بهوه، لكنه رمم في السنوات الاخيرة (١٩٥٦). وقد تركت اللوحة الرخامية الموجودة في تجويف المدخل ذي العقد البسيط، دون ما اية كتابة (شكل ١٠٢).

وخان اخر في اسحاقلى (İshaklı) على طريق اقشهر – جاى، تشير لوحته التأسيسة انه من عمل الوزير فخرالدين علي (صاحب اتا)، في اخر سنوات حكم كيكاوس الثاني (٦٤٧/١٢٤٩). وهذا الخان، الذي وصل الى حالة سيئة من التدمير، مبنى وفق الاساليب التقليدية للتخطيطات السلجوقية. فالبهو يحتوي على خمس بلاطات، وتعلو مجازه الرئيسي قبة مفتوحة، وفناؤه المربع به كوشك للصلاة، وتلك ظاهرة نصادفها للمرة الرابعة. ولكي يتم الاتجاه الصحيح في الصلاة صوب مكة، فقد استلزم الامر، التحول بموضع المصلى قليلا عن محور الباب الرئيسي. والمصلى في حالة طيبة من الحفظ، الا ان الاتربة تغطيها بارتفاع مترين تقريبا. وهي مغطاة بقبة ذات فتحة علوية ولها ستة صفوف من المقرنصات. وظلة المدخل على هيئة نصف قبة تبرز الى الامام وترتكز فوق عقدين حاملين مضلعين، ويبدو التدمير هنا واضحا كذلك. وقد سقطت الاجزاء العليا من بوابة الفناء بما فيها من زخارف ومقرنصات مثلما سقطت كميات اخرى من احجار المبنى. ولانزال نرى في الاركان العليا من الجدران الباقية، زخارف بسيطة تتكون من صفوف من الوريدات الهندسية بالاضافة الى ثلاثة اسطر مكتوبة بخط الثلث وموجودة اسفل المقرنصات.

وثمة رباط اخر بناه صاحب اتا ولا اثر له الان. وكان هذا الخان قرب عين ساخنة للمياه في ايلغين ايليجاسى (Ilgın Ilıcası)، بين اقشهر وقونية. وهو من عمل المهندس قالويان القنوى (من قونية ٦٦٦/٦٧-١٢٦٨). وكان الوزير السلجوقي صاحب اتا فخرالدين علي ابو البركات، محبا للتعمير والانشاء، فهو الذي اقام مدرسة اينجه منارة (İnce Minare) والمباني الاخرى الملحقة بها في قونية، وتاش مدرسة في اقشهر (١٢٥٠)، والمدرسة الصاحبية في قيصرية (١٢٦٧)، وكوك مدرسة في سيواس (١٢٧١).

وصارى خان (الخان الاصفر Sarı Han)، الموجود في اوانوس (Avanos) على طريق قيصرية – اقسراي، اكثر إلفاتا للنظر من كل الخانات السلجوقية. وقد بنى في اثناء حكم عز الدين كيكاوس الثاني، وهو منسوب اليه (شكل ١٠٣). ونجد في هذا الخان عودة الى عظمة وروعة عمارة الخانات السلطانية، ولكن للمرة الاخيرة؛ فكل ظاهرة معمارية فيه تؤكد التمسك بالاساليب التقليدية. ومصلى هذا الخان موضوع فوق قبو المدخل ومغطى بقبة تحملها عقود ذات مقرنصات. ويوجد الى يسار المدخل ايوان يضم سبيلا يطل على الفناء، والى اليمين توجد الحمامات. وتشير زخارفه المحفورة، الى استمرارية استخدام الزخارف الهندسية التي سادت الربط السلطانية. وتتركز هذه الزخارف في المدخل الخارجي ذي المقرنصات؛ وهو الذي سقط جزؤه العلوي الان. اما زخارف الحنيات الجانبية فنرى بها تكوينات مبسطة للانشوطات او العقد الهندسية والتعبيرات المتشابكة مما الفته الزخرفة الزنكية. وهناك اماكن من المبنى تلفت النظر لكثرة مابها من الزخارف، من ذلك ابواب بعض الغرف او الصوامع الموجودة في الجانب الايمن من فناء الخان وفي باب المصلى ومدخل البهو. والخان مبنى من مداميك منتظمة من كتل الحجر المنحوت ذي الالوان المتعددة مثل الاصفر والاحمر الشاحب والرمادي الفاتح، ولكن يسود اللون الاصفر على سائر الالوان.

وينم العمل كله عن مهارة في مستوى الصنعة. وصنجات العقد البسيط المدبب الموجود بالباب الداخلي، وكذا عقود باقي المداخل، مصنوعة من حجر ذي لونين. وقد اضفى ذلك الاسلوب على عقود البهو مظهرا زخرفيا رائعا. وجاءت القبة ذات الفتحة المستديرة في اعلاها، والمحمولة على مقرنصات، بسيطة وفق التقاليد المعروفة.

ومع ان مساحة الخان صغيرة نسبيا (٢٠٠٠ مترا مربعا)، الا ان مستوى عمارته ونمط تخطيطه، يملآن المشاهد احساسا بانه حقيقة وسط خان سلطاني. وعلى هذا فهناك من الاسباب المنطقية مايحمل الانسان على القول بان صارى خان، رباط سلطانى بحق، وان مؤسسه هو عزالدين كيكاوس الثاني، وان انجازه كان خلال مدة حكمه الاولى التي انتهت عام ١٢٤٩. اما اللوحة التأسيسية فقد ضاعت عندما سقط الجزء العلوي للمدخل الخارجي.

وعلى الرغم من وجود خانات اخرى عديدة هامة ترجع الى النصف الثاني من ذلك القرن (الثالث عشر)، الا ان سلاطين السلاجقة لم يكونوا بناتها.

وآق خان في غونجالى (Goncalı)، على طريق اغريدير- دنيزلى، مؤسس وفق الاساليب التقليدية للخانات السلطانية. وله بهو صغير ذو ثلاث بلاطات وفناء رحيب مربع تقريبا؛ ولاتزيد مساحته الكلية عن ١١٠٠ متر مربع. ويستدل من لوحته التأسيسية على ان بانيه هو الحاكم، سيف الدين قراسنقر بن عبدالله سنة ١٢٥٣/٦٥١ وقد تم بناء فنائه بعد ذلك بعام، اي سنة ١٢٥٤/٦٥٢. اما العلامة السلطانية التي ترد في اول الكتابة التي باللوحة، فتخص واحدا من سلاطين السلاجقة، ونقرأ بعدها اسم والقاب عزالدين كيكاوس الثاني. ومع انه كان في تلك السنة شريكا مع اخويه في السلطنة الا انه لم يرد في النص ذكر لاحد غيره. وبينما نجد المنطقة التي بها البهو في غاية البساطة معماريا، فاننا نجد الفناء، على جانب عظيم من حسن المظهر؛ وانه مكون من طابقين، وتلك ظاهرة نراها هنا لاول مرة. كما نرى ايوانين: واحدا الى اليمين والاخر الى اليسار عند الاركان المتصلة بالبهو. وتغطى المسجد قبة تحملها مثلثات ركنية. ويزداد التأثير الزخرفي هنا من خلال لوني الحجر في مداميك مدخل البهو وفي عقد باب المدخل والايوانات والبوائك (شكل ١٠٥). ويطل الايوان على الفناء من خلال قبو مدبب مصنوع من الحجر المنحوت. وتوجد عند بداية قوس العقد ركبة (كابولى) على هيئة رأس اسد تنظر نحو الداخل. ويعتقد البعض ان غرفتين الى يمين الداخل (في الطابق الاسفل وقد سقطت جدرانهما الامامية الان) كانتا حماما للخان. والجديد والمهم هنا، هو الصور الحيوانية التي على المدخل الخارجي والتي تنافس ماهو موجود في خان قره طاى. ويذكرنا الشريط الخارجي الذي يدور حول العقد المدبب للمدخل الرخامي، بمثيله في رباط الخاتون. ويضم هذا الشريط صورة لرأس آدمية، وصفا من صور الحيوانات المحفورة داخل اطارات مربعة في المساحات الخالية المتخلفة داخل الشريط الذي يضم صفا من وحدات متصلة من الصليب المعقوف. ونجد هنا — عكس ماهو موجود في قره طاى خان— ان هذه الصور لمخلوقات متعددة مثل ابي الهول وكائنات خرافية وطيور وحيوانات مفترسة وَنسور برأسين وغزلان ووعول. وهذا كله يمتزج ويختلط بتعبيرات من الوريدات والاوراق والافرع النباتية. اما الذي يشبه ماهو موجود في خان قره طاى هنا، فهو اشكال الحمائم المحفورة فوق تيجان الاعمدة الركنية التي تزين دعامتي المدخل (شكل ١٠٦). وبينما تجيء رسوم الشريط الخارجي

ذات اسلوب قديم تماما؛ يجيء الشريط الداخلي مترسما خطى الاسلوب السلجوقي الذي تسوده الوريدات المحفورة وسط النجمات التي كونتها اشكال المثمنات والوحدات الهندسية المتشابكة.

وهناك خان ثان باسم اق خان، على طريق اقسراي – قونية، وهو في حالة سيئة من التدمير، حيث لم يبق منه سوى برج بالركن الايسر من الفناء، وكتل من حجارة الجدران مبعثرة هنا وهناك؛ اما لوحة التأسيس فلا اثر لها.

ونستطيع، من النقوش التي تحمل اسم غياث الدين كيخسرو الثالث، ان نقول ان هناك ثلاثة خانات بنيت على مدى عشرين سنة من حكمه (٦٦٣–٦٨٢هـ/٦٤–١٢٨٣). اما خان دوراق (Durak) القائم بين بوي اباد ووزير كوبري Boyabad and Vezirköprü، فان بانيه هو البروانه معين الدين سليمان بن علي سنة ١٢٦٦/٦٦٤. واسلوب البناء هو الاسلوب التقليدي المتبع في الخانات السلطانية، حيث توجد منطقة بها بهو ذو بلاطات ثلاث، وفناء مستطيل تحيط به البوائك والحجرات. ومهندس هذا الخان هو جوهر باش بن عبدالله. وجاء في السطرين الاولين من النقش الكتابي الذي كان على مدخل الفناء، والمحفوظ الان في مسجد قريب، اسم غياث الدين كيخسرو الثالث بجميع القابه. والمساحة كبيرة نسبيا (١٤٣٥ مترا مربعا)؛ ومدخل فنائه متهدم الان تماما، كما ن الخان مفتوح حاليا من الجهة اليمنى. ومما يذكر ان البروانة سليمان، هو باني المسجد الكبير في سينوب (Sinop) عام ٦٦٦هـ/١٢٦٧م.

وخان كسيك كوبرىKesik Köprü من عمل حاكم قيرشهر،الوزير نورالدين جبريل بن جاجا بك سنة ٦٦٧هـ/١٢٦٧م. على طريق قيرشهر – اقسراى. وتخطيطه هو التخطيط المألوف، ولكن مساحته اصغر (١٠٠٠ متر مربع). ويوجد في الجزء العلوي من العقد المدبب الذي يعلو دخلة ظلة البهو، نقش كتابي يحمل اسم غياث الدين كيخسرو الثالث، مع اشارة الى انه بنى في عهده. وهناك نقش بسيط لاسدين احدهما اسفل عقد حنية المدخل والثاني بالواجهة، كما توجد رأس لثور وثعبانين على واحد من نوافذ الجانب الايسر من الخارج. وحنية مدخل الفناء – الذي سقط اعلاها – ذات عقد افطس مرتكز على كوابيل. وتحلى صنجات العقد وريدات وزخارف هندسية متشابكة؛ اما الجدران التي تعلو الحنيات الجانبية فتزينها هي الاخرى زخارف مضفورة. ونرى الى يسار ايوان المدخل محرابا غنيا بزخارفه الحجرية. والمصلى يغطيها قبو، كما نرى الى اليمين، وفي مواجهة المصلى، غرفة مماثلة يغطيها قبو اخر.

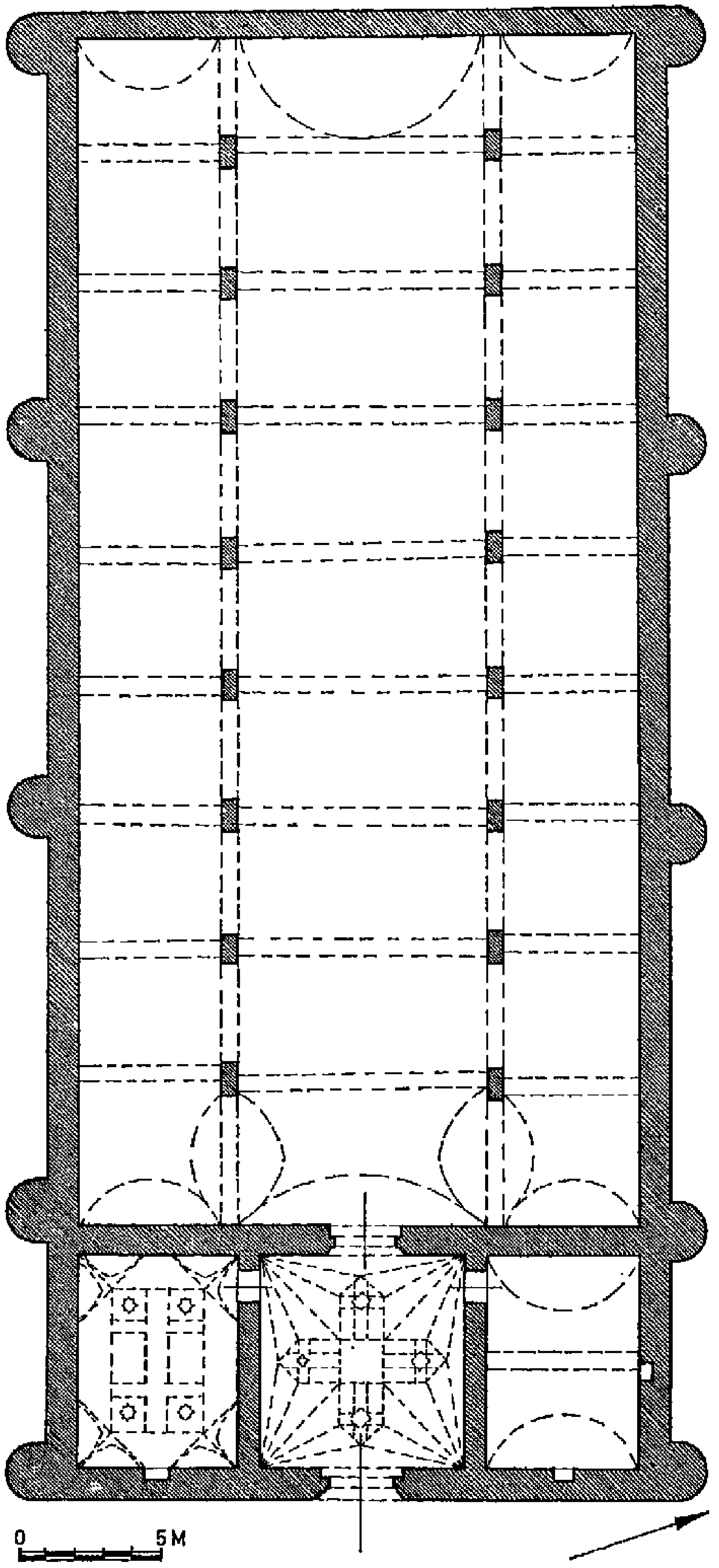
وقد اخذ ذلك الخان اسمه من الجسر الكبير المجاور له، وهو الجسر الذي بنى عبر نهر قيزيل ايرماق Kızıl Irmak عام ٦٤٦هـ/١٢٤٨،ايام السلطنة الاولى لعزالدين كيكاوس الثاني؛وكان هذا على يد الاتابك القاضي عزالدين محمد. اما الخان فقد اقامه جاجا بك عام ١٢٦٨، وهو نفسه الذي بنى ضريح ومدرسة جاجا بك في قيرشهر عام ١٢٧١م.

واخر مانعرف من خانات كبيرة نسبيا تحمل لوحات تأسيسية هو خان جاي (Çay Han)(١٧٥٢ مترا مربعا). اقامه ابو المجاهد يوسف بن يعقوب على طريق اقسراي – افيون عام ٧٨/٦٧٧–١٢٧٩. ولبهو هذا الخان ترتيب غير مألوف، اذ يتكون من خمس بلاطات متعامدة، تقطعها بلاطة مجاز يتوسط سقفها قبة ذات فتحة علوية. ولم يبق من جدران الفناء سوى القليل. كذلك جاء تكوين المدخل بطريقة غير مألوفة. اما الانتقال في حنية صفة المدخل الى نصف قبة فقد تأثر بفكرة المثلثات الكبيرة ذات الحشوات

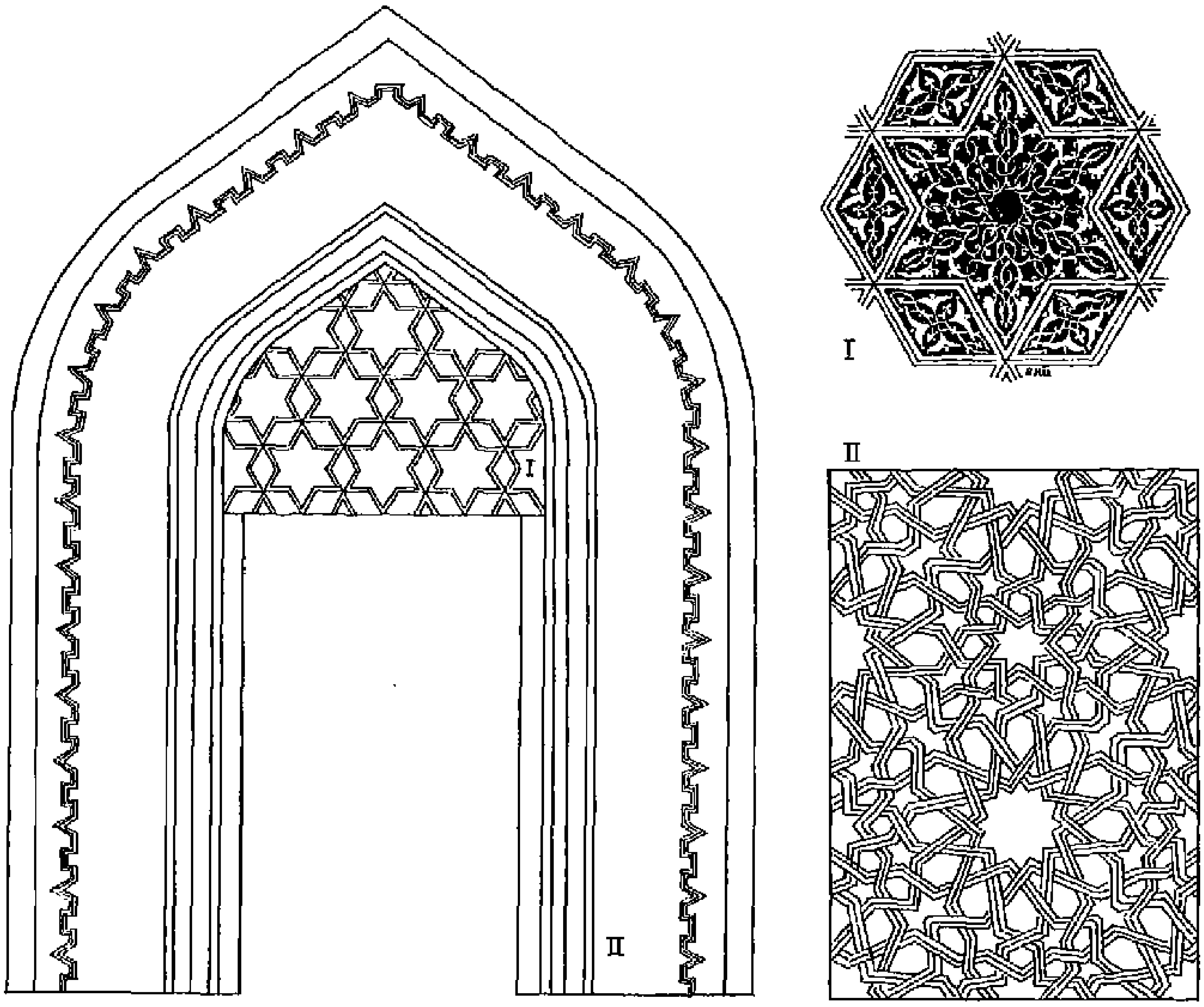
الزخرفية الغاطسة. ومؤسس هذا الخان هو اوغول بك بن محمد، الذي ورد اسمه على مدرسة مجاورة، ترجع الى نفس تاريخ الخان. وتذكرنا بعض الظواهر المعمارية هنا، بظواهر مماثلة في الفن المملوكي. وربما يشير هذا الى مدى التأثر الفني بالمماليك بعد غارات الظاهر بيبرس على المنطقة عام ١٢٧٧. ويوجد فوق المدخل نقش كتابي طويل يتضمن اسم والقاب غياث الدين كيخسرو الثالث. ومع ان هذا النقش هو اخر النقوش السلجوقية على الخانات، الا ان السلطانين السلجوقيين، غياث الدين مسعود الثاني وعلاء الدين كيقباد الثالث، احتفظا بلقب «السلطان الاعظم» حتى اخر سنوات ذلك القرن. ويظهر ذلك من النقوش الموجودة على المنابر سنة ١٢٩٠/٦٨٩ وسنة ١٢٩٩/٦٩٩ في ارسلان خانه ومساجد قزيل بك في انقرة.

واوراسون خان (Öresun) مبنى يقع بعد جاى خان، وهو يبعد ستة كيلومترات عن خان اغزى قره واثنى عشر كيلومترا عن الاى خان (Alay) على طريق اقسراي – نوشهر – قيصرية. ولايضم هذا الخان الصغير فناءً (٥٦٠ مترامربعا)، وهو حاليا متداعى البنيان للغاية، ومظهره خداع، اذ يبدو ارحب من حقيقته (شكل ١٠٧). ويتكون تخطيطه الغريب من خمس بلاطات تغطيها الاقبية، ولاتتفق في ارتفاعاتها. ويكشف التخطيط هنا عن اخر ماظهر من عناصر تطوير في عمارة الخانات. ويرى ك. اردمان انه من الممكن وضع اوراسون خان في نهاية القرن الثالث عشر. وقد تهدم المدخل والواجهة تماما، كما لايوجد اثر لاية لوحة تاسيسية.

وهناك خان اخر يمكن ارجاعه الى القرن الثالث عشر، موقعه عند اغدير (Iğdır) التي تخرج عن طرق القوافل المألوفة، وتقع على الطريق الاتية من الجنوب نحو باطوم عن طريق دوغوبايزيد – قارص (Kars). ومساحته ٢٢×٥٠ مترا وليس له فناء ولايضم اية نقوش كتابية. ويوجد في مواجهة البهو ذي البلاطات الثلاث (الوسطى ارحب واعلا من الجانبيتين) دهليز مقسم الى ثلاثة اقسام ومغطى باقبية مختلفة الانواع (تخطيط ٣٠). والجدران سميكة مبنية بالدبش ومخلفات الابنية القديمة ثم كسيت بعد ذلك بالحجر ودعمت بعشرة ابراج ساندة، نصف دائرية. والحجارة المستخدمة خالية من الزخرفة اللهم الا من بضعة كوابيل مقرنصة عند ارجل العقود او بدايتها. ويغلب الشكل الدائري على الاقبية والعقود، كما ان باب البهو ذو عقد حاد التدبيب. وتزين باب الدهليز والقبو الذي الى يسار الباب، نجمات دقيقة رقيقة، وخطوط مضلعة. ويغطي الغرفة التي الى يمين الباب قبو بسيط. اما الحنيات الموجودة بالجدران، فليس المقصود منها ان تكون محاريب تتجه نحو مكة، بدليل انها تبدأ مرتفعة عن سطح ارض الغرفة. والارجح انها كانت تستخدم كأرفف؛ ويرجح ذلك تقسيم كل واحدة منها الى ثلاثة اقسام. ومايزال باقيا الى الان مدخل الخان الغني بالزخارف وهي تكسوه من اسفله الى اعلاه، وهذا هو المظهر المعماري الوحيد الذي يضفي البهجة على الواجهة الحجرية (شكل ١٠٨). ولبوابة المدخل عقد مدبب عليه نقوش محفورة من الافرع النباتية، وشريط عريض من النجمات الهندسية المتشابكة. واعلا الباب مصمت، كأنه حشوة عقد؛ لكن زخارفه غير مألوفة، وقد لايكون لها نظير في اي مكان اخر من بلاد الاناضول. وهذه الزخارف عبارة عن اشكال نجوم منحوتة بدقة متناهية وبداخلها توريقات وافرع نباتية. ونرى هذه الزخارف ايضا على اشكال المعينات المتخلفة عن الوحدات النجمية (تصميم ٩). واذا دخلنا الى البهو ذي البلاطات الثلاث، وجدنا البلاطة الوسطى اكثر ارتفاعا واتساعا عن الاخريين. ويطابق هذا التخطيط، تخطيط خان ابراهيم شاه، الكائن على طريق



تخطيط ٣٠ ـ خان اغدير.



تصميم ٩ – اغدير، زخارف هندسية ونباتية بمدخل الخان.

الازيغ – جمسكزك (Elazığ-Çemişgezek). والسائد ان هذا الخان يرجع الى القرن الثالث عشر. ولايوجد من فنائه سوى اطلال، ولابد ان يكون اضافة لاحقه، وانه وقت انشائه كان بدون فناء، طالما ان تخطيطه يشبه تخطيط خان اغدير. وكل ماهنالك من فارق ينحصر في ان مدخل خان ابراهيم شاه يبرز نحو الخارج كانه ايوان مرتفع. وشكل المدخل والزخارف الهندسية وغير الهندسية، والتصميم الخالي من الفناء؛ كل ذلك يرجح نسبة خان اغدير الى نهاية القرن الثالث عشر.

واذا القينا نظرة على ماكيت خان (Makit) قرب اغين خان (Agin) – شرقي الازيغ – لوجدنا مثلا اخر للخانات التي لافناء لها. وهو يشبه خان ابراهيم شاه، من حيث ان واجهة مدخله ترتفع بارتفاع الحوائط المجاورة. ويبدو ان هذا الاسلوب كان من خصوصيات شرق الاناضول.

والواقع ان عمارة الربط او الخانات السلجوقية قد بلغت نهايتها في اواخر القرن الثالث عشر. وكانت جديرة بما وصلت اليه من تطور وضخامة وحسن ابداع، كما يتجلى ذلك في اغدير خان.

قصور واستراحات السلاجقة بالاناضول

كانت الربط السلطانية التي اسسها السلاجقة من الحجر، اشبه – في واقع الامر – بالقصور الضخمة، ولكن اذا ماقارناها بقصورهم واستراحاتهم الفعلية، لوجدنا ان هذه الاخيرة كانت مبان غاية في التواضع،

بنيت عادة من الدبش والآجر، ولذلك سرعان ماتداعت وتحولت الى انقاض. ولكي يخفوا عن الانظار اضطراب مداميك ابنيتهم البسيطة، لجأوا الى اثرائها بالزخارف الجصية والبلاطات الخزفية. ولم يشذ عن ذلك سوى استراحة حيدر بك في ارغنجق (Argıncık) قرب قيصرية، واستراحة خضر الياس على ربوة عند اركيلت (Erkilet) في المنطقة ذاتها، والقصر الارتقي في القلعة الداخلية بدياربكر؛ فهذه الامثلة الثلاثة مبنية بالحجر المنحوت، والاول والثاني منها مازالا في حالة طيبة من الحفظ.

واستراحة السلطان قليج ارسلان الثاني (١١٥٦–١١٩٢) لم يبق منها سوى الحائط الشرقي فقط. وقد بنيت هذه الاستراحة فوق احد ابراج حصن داخلي في مدينة قونية وبارتفاع عشرة امتار. ثم اطلق اسم علاءالدين كيقباد على هذه الاستراحة فيما بعد بسبب تعهده لها بالكثير من الترميم والاصلاح. وكانت الاستراحة اول امرها عبارة عن بناء مربع تحمله مجموعة كوابيل كبيرة من الآجر وتحيط به الشرفات. والبرج ذاته مبطن بالحجر المنحوت، وباسفله حنيتان يشغلهما تمثال كبير لاسد مصنوع من الرخام. وكانت تحيط بالدور العلوي شرفة بها باب ذو عقد مدبب، وفوق الباب نقش كتابي بحروف بارزة بيضاء على ارضية لازوردية. وقد نشر فريدريك زرّة هذا النقش الذي جاء به اسم قليج ارسلان؛ وكان ذلك عام ١٨٩٦. والاستراحة مغطاة من الداخل والخارج بالزخارف الجصية الغنية والمتنوعة الى جانب تغشيات بالبلاطات الخزفية. وماتزال توجد قطع من تلك الزخارف في العديد من المتاحف. ووجدت بالمبنى بلاطات خزفية مربعة وكبيرة تضم نسورا محلقة وفق اسلوب خزف «مينائي». اما الارضية فتقسمها الخطوط الى عدة مناطق هندسية، وهذه البلاطات مصنوعة من طفلة رمادية، وتذكرنا باسلوب صناعة الخزف الدقيقة، المعروفة على عهد السلاجقة العظام في الري وقاشان. وهذا الاسلوب هو الذي ظهر في قونية عام ١١٩٢م، اواخر حكم قليج ارسلان؛ وان لم نلاحظ استمراره بالاناضول خلال القرن الثالث عشر. وتغطي جدران المبنى بلاطات اخرى : بعضها على شكل نجمات ذات ثمانية رءوس وبعضها على شكل معينات. وقد نشر الكثير عن هذه الاستراحة التي تكونت اساسا من قاعة كبيرة غير مقسمة (شكل ١٠٩)، فضلا عما بها من زخارف. وقد اختفت بالكامل استراحات اخرى، كانت مقامة فوق التلال العالية.

وهناك قصران سلجوقيان بناهما علاءالدين كيقباد، وهما : الكيقبادية وقوباد اباد. وقد تعرف عليهما المرحوم زكي اورال، وبعد ان نشر تقريراً مبدئيا عنهما، بدأ الكشف عنهما بالكامل.

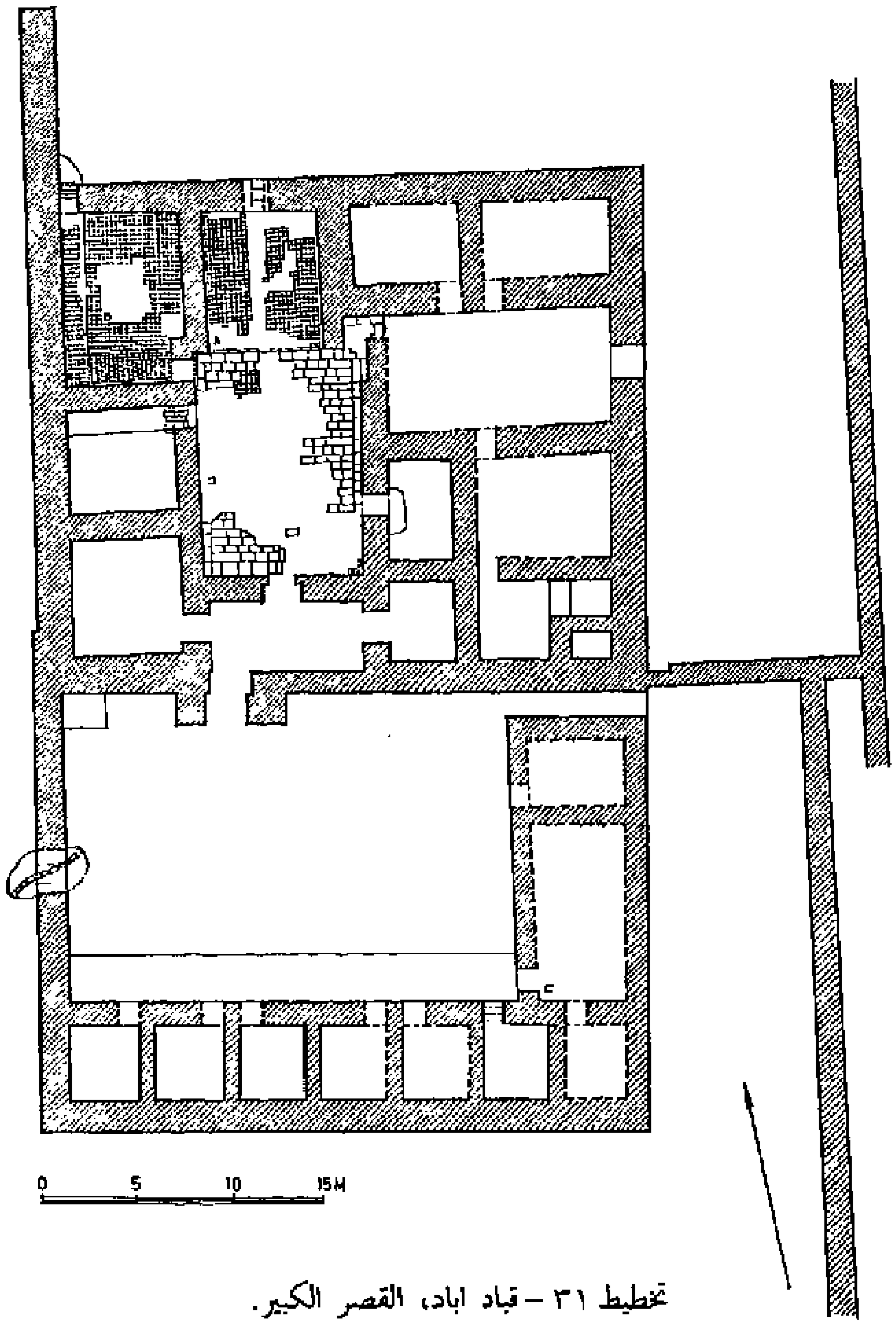
وقصر علاءالدين المسمى بالكيقبادية – قرب قيصرية – واحد من استراحات ثلاث نسقت على امتداد الشاطىء الشمالي لبحيرة صغيرة كونتها مياه بعض الينابيع هناك. وثمة مراجع تشير الى ان هذه الاستراحات ربما تكون قد بنيت قبل استراحة قوباداباد بعشرة اعوام، اي عام ٦٢١/١٢٢٤–١٢٢٦. ومساحتها ستة امتار مربعة وتقوم على اربعة عقود، ويمكن اعتبارها السابقة او الاصل لفكرة كوشك الصلاة الذي ظهر وسط افنية الخانات السلطانية. وبمرور الزمن، بليت الزخارف الحجرية وتلاشت من واجهتين من واجهات المبنى، وكل مايمكن تتبعه الان من تلك الزخارف، اثار باقية من وحدات زخرفية متشابكة ومجدولة.

وجرى التنقيب فيما يلي تلك الاستراحة بنحو خمسين مترا، للكشف عن استراحة اخرى تتكون من ثلاثة اقبية متوازية تقوم فوق ربوة صغيرة تمتد داخل البحيرة. وفي مقدم المبنى رصيف من سبعة اقواس من الحجر، كل قوس منها من قطعة واحدة، والرصيف بمثابة مرسى للاستراحة.

اما الاستراحة الثالثة والاكثر اهمية، فقد تم الكشف عنها عند مكان يبعد نحو مائة متر صوب الجنوب، وفي موضع به بقايا لقبو مدبب. وتضم الاستراحة مساحة مستطيلة في الخلف ومطبخا صغيرا في احد اركانها الامامية. وعثر – اثناء ازالة الانقاض، على الكثير من القطع الخزفية المتعددة الاشكال. ويمكن تقسيم هذه القطع الى مجموعتين مستقلتين : الاولى وتتكون من رسوم هندسية بيضاء مجدولة ومتشابكة، مع تطعيمات بالالوان الفيروزية والزرقاء الداكنة والسوداء العسلية (الباذنجانية)، تحت طلاء لامع شفاف. وقد سبقت رؤية مثل هذا الاسلوب الفني فوق التوابيت الموجودة بمقبرة كيكاوس الاول في سيواس والتوابيت التي بمقبرة قليج ارسلان في قونية. اما المجموعة الثانية فتسودها تعبيرات زخرفية متداخلة ايضا ولكن من نوع الرسوم التي سادت العمائر التركية القديمة المزخرفة بالطوب، او التي سادت الحفر على الحجر وكان قوامها اشكال المثمنات المتداخلة. وهذه جاءت كاشرطة عريضة واضحة التحديد وبداخلها زخارف من الافرع النباتية والمحاليق الحلزونية، مرسومة باللون الاسود تحت طلاء فيروزي شفاف. ومن الطريف ان نلاحظ ان تلك المحاليق والافرع النباتية التي تملأ المسافات المحصورة بين الاشكال الهندسية، هي التي شاهدناها اخيرا على الخزف العثماني، ذي اللونين الازرق والابيض، وهو النوع المشهور والمعروف باسم «خزف القرن الذهبي» (Golden Horn Wares). كذلك وجدت بين الانقاض قطع صغيرة من الخزف ذي البريق المعدني، وكلها خالية من رسوم المخلوقات الحية.

ويذكر المؤرخ «ابن بيبي»، ان علاءالدين كيقباد، اكتشف وهو يمر خلال مقاطعة قونية في طريقه من قيصرية الى انطالية، موقعا فريد الجمال على شواطيء بحيرة بايشهر، فأمر ان تقام في التو مدينة بذلك المكان. وفي عام ١٢٣٦، قام بتنفيذ هذا الامر السلطاني، الوزير سعدالدين كوبك (Köpek)، مسئول شئون الصيد والتعمير. وكان التنفيذ وفق تخطيط وضع مشروعه السلطان بنفسه. وهكذا تم بناء قصر فاخر في وقت قصير. وفي عام ١٩٤٩ قرأ زكي اورال – الذي كان حينذاك مديرا لمتحف قونية – اسم القصر على نقش تاريخه ١٢٣٥، فوق مسجد بناه بدرالدين صوطاش حاكم قوباد اباد. وقام اورال بالكشف عن القصر ذاته، ووضع تخطيطا كروكيا له؛ وجمع ماوجده من بلاطات ونقلها الى المتحف الذي كان يعمل به. وكنتيجة للحفريات التي بدأت عام ١٩٦٥، والتي اشرف عليها ك. أتو – دورن (Otto-Dorn)؛ ظهر لاول مرة تخطيط كامل لمدينة سلجوقية هي قوباد اباد. وفي جملتها قصر السلطان. وكان من بين ماتم الكشف عنه : بقايا مايقرب من ١٦ مبنى بما في ذلك سور المدينة وبستان وميدان للالعاب، وكل ذلك اسفل القصر الكبير القائم على شواطيء البحيرة. والى جانب ذلك ترسانة بحرية ذات قسمين، وهي صورة مصغرة لترسانة الانيا (Alanya). وجرى تنقيب دقيق على كل اجزاء القصر الذي بلغت مساحته ٣٥×٥٠ مترا، وعلى المدرج الكبير الممتد في مواجهة القصر والهابط نحو البحيرة.

ومن خلال فناء رحيب غطيت ارضه بالحجر النّضيد، واحاطت الحجرات بضلعيه الجنوبي والشرقي، يدخل الزائر الى القصر، الذي يضم بهوا كبيرا وايوانا مرتفعا للعرش يغطي الطوب ارضيته. ثم تبدا بعد ذلك غرف الضيوف وقسم الحريم (تخطيط ٣١). والملاحظ انه لاتناظر في تخطيط القصر. والبلاطات الخزفية التي عثر عليها اثناء عمليات التنقيب، والتي كان بعضها مايزال في موضعه الاصلي، تكشف عن ثراء زخرفي رائع. ويرجع تاريخ هذه البلاطات لسنة ١٢٣٦؛ وهي سنة بناء القصر. ونجد مثل هذا الثراء الزخرفي ايضا



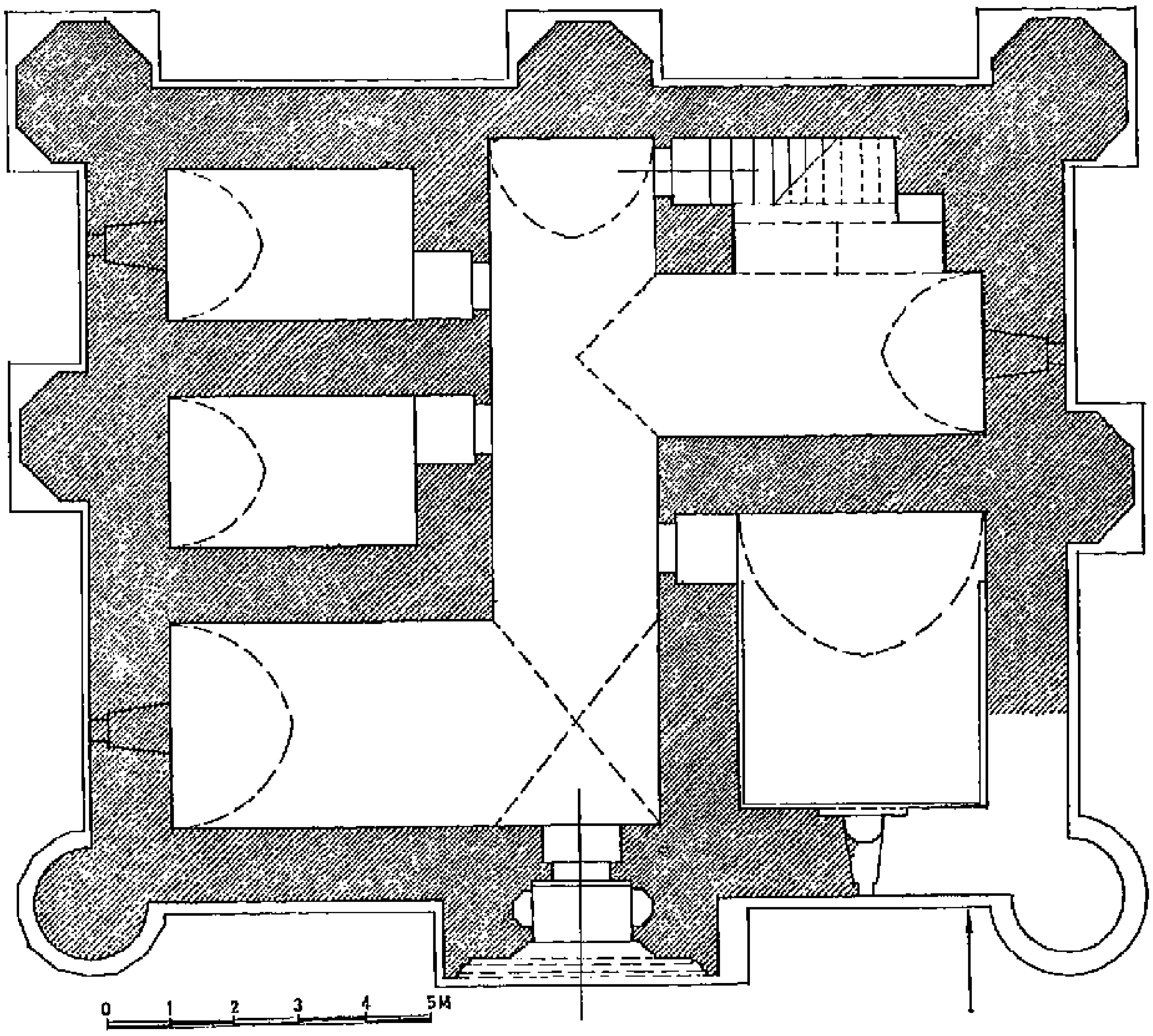
تخطيط ٣١ – قباد اباد، القصر الكبير.

في الحشوات النجمية ذات الثمانية رءوس، وفي الاشكال الصليبية التي تغطي الجدران الى ارتفاع مترين، هذا الى جانب حشوات اخرى مربعة. وتحتوي الحشوات النجمية على صور آدمية جالسة او واقفة، منها صورة شخصية كأنها لعلاءالدين، وصور كائنات خرافية ونسور ذات رأسين واشكال متعددة لطيور وحيوانات ومخلوقات ذات معان رمزية. ويعكس هذا كله، في حيوية، قدرة سلاجقة الاناضول الاصيلة على الخلق والابتكار في مجال التصوير والمحاكاة بطريقة لاتنافس حتى من سلاجقة ايران العظام. والبلاطات المرسومة بالالوان المتعددة تحت الطلاء، مما ظهر مبكرا في الكيقبادية عام ٢٤–١٢٢٦، نراه مستخدما هنا في قوباد اباد. ويشير استخدام البريق المعدني، الى توقف اسلوب خزف «ميناني» بعد ايام قليج ارسلان. اما الالوان التي شاعت في رسم الحشوات النجمية تحت الطلاء فهي اربعة : الفيروزي والاخضر والارجواني والازرق. وتتناقض هذه الالوان مع الالوان التي شاعت في الحشوات الصليبية الشكل، حيث يظهر اللون الاسود من وراء طلاء فيروزي. وعثر في حفائر قوباد اباد على زخارف جصية بها رسوم مخلوقات حية.

والقصر الثاني اصغر في مساحته من فناء القصر الاول، ومبنى وفق تخطيط متماثل تقريبا. وماتزال هناك اجزاء من جدرانه واقبيته؛ ولكن لم يتم الكشف عنها بالكامل. وتوفى علاءالدين كيقباد في السنة التي تم فيها بناء المدينة، فكان ولده غياث الدين كيخسرو الثاني اول من اتخذها مقرا له.

وعلاءالدين كيقباد نفسه هو الذي كسى برجا كبيرا، يضم سلما يصل الى مسرح روماني في اسبندوس (Aspendos)، ببلاطات تحمل رسوم مخلوقات حية كتلك المستخدمة في قوباد اباد، وحول ذلك البرج الى استراحة. ومن هذه البلاطات ماهو محفوظ الان بمتحف انطالية.

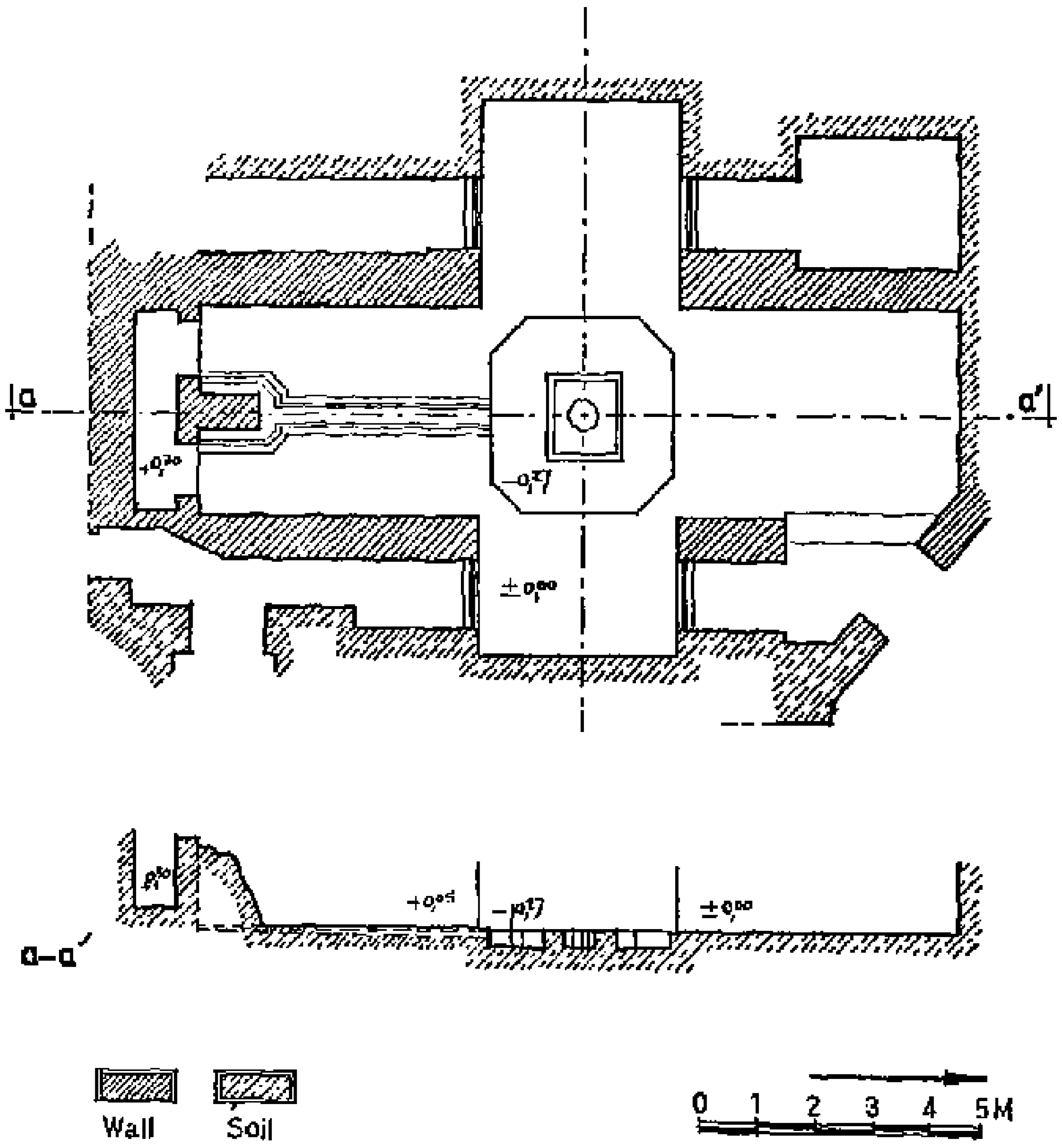
اما الاستراحة السلجوقية المخربة والمعروفة باسم خضر الياس فتقع فوق تل في اركيلت (Erkilet) قرب قيصرية. وهي بناء متين من الحجر المنحوت الداكن اللون. وللاستراحة بوابة مدخل رخامية غنية بالزخارف.



تخطيط ٣٢ - اكليت، قيصريه، كوشك خضر بك.

واول من تناول وصفها، موردتمان (Mordtmann) عام ١٨٥٠. وهي صورة دقيقة من الخانات السلجوقية باسوارها المتينة وابراجها الساندة القوية وبوابة مدخلها الرخامية. ويصادف الداخل في ممرها الطويل : مصلى له محراب مزخرف، كما يوجد بها مطبخ يطل على بهو ضيق يغطيه قبو، حيث يوجد سلم يصعد الى السطح. وتوجد الى اليسار غرفتان تتبعهما رحبة للاستقبال. وتخطيط الاستراحة بصفة عامة، يشبه من حيث ترتيب الغرف التي الى اليسار، ايوان المدخل في قره طاى خان، حتى لكأنها جناح خاص يحتوي فيما يحتوي غرفة للدفن، وتلك ظاهرة لانرى لها نظيرا في خانات اخرى. والمعروف ان فناء قره طاى خان مبنى عام ١٢٣٧/٦٣٤، بينما بنيت هذه الاستراحة بعده بخمس سنوات (١٢٤١/٦٣٩)، ولكن مع تعديل طفيف في التخطيط (تخطيط ٣٢). ويلفت نظرنا هنا تلك الحنيات الجانبية الموجودة ضمن بوابة المدخل الرخامي، والدعامات الركنية الغنية بالزخرفة، والحافة العريضة ذات الزخارف النجمية، والجدائل

الهندسية المتشابكة (شكل ١١٠). وقد قرأ مورتمان عام ١٨٥٨ النقش الكتابي المؤرخ ١٢٤١/٦٣٩، لكن هذا النقش، اختفى مع سقوط الجزء العلوي من بوابة المدخل. وفي عام ١٩٥٣، عثر زكي اورال على قطعتين منه : واحدة في فناء مسجد اركيلت والثانية في متحف قيصرية. وتمكن بذلك ان يقرأ ألقاب السلطان وتاريخ التأسيس ١٢٤١؛ لكنه لم يستطع الحصول على القطعة الثالثة التي تكمل اسم السلطان غياث الدين كيخسرو الثاني. وهذه الأستراحة الصغيرة تشرف، من فوق الربوة، على السهل كله؛ وربما كانت تستغل كبرج للمراقبة.



تخطيط ٣٣ - دياربكر، قصر ارتقى.

وفي قرية ارغنجق قرب قيصرية، استراحة سلجوقية اخرى تعرف باسم كوشك حيدر بك. وهي استراحة فسيحة (١٧×٢٢ مترا) وتشبه الحصن في شكلها العام، ومبنية بالحجر المنحوت المنتظم المداميك وبها بصاصات او مزاغل للمراقبة. والدخول اليها من باب بسيط ضمن بوابة مدخل بارز بمقدار ستة امتار بالواجهة الشمالية، واكثر اتجاها ناحية الغرب. والزخارف الحجرية هنا من اسلوب بسيط ورائع، يستوي في ذلك مافي داخل المبنى ومافي خارجه. ويصادف الداخل رحبة استقبال بها سلم، ومنها يمرق الى بهو طويل يغطيه قبو. نسقت الغرف على كلا جانبيه. والجزء العلوي من الباب الخارجي وواجهة عقده المدبب، وكذا عقود الغرف التي بالبهو مبنية كلها بكتل من الحجر تشبه ابنية قره طاى خان المجاورة للاستراحة. والمبنى خال جملة من الزخارف الكتابية. ومن المحتمل ان يكون البناء قد تم بعد بناء استراحة اركيلت، اي حول عام ١٢٥٢، ثم اخذ اسم «كوشك حيدر» في وقت لاحق. وقد اتاح بناء هاتين الاستراحتين السلجوقيتين بالحجر المنحوت فرصة لبقائهما في حالة لابأس بها من الحفظ.

ونضيف الى تلك الاستراحات والقصور السلجوقية، بقايا قصر ارتقى (تخطيط ٣٣) يرجع الى بداية القرن الثالث عشر. وتم العثور على هذه البقايا بعد عمل حفريات في كومة بقلعة بدياربكر، عامي ٦١-١٩٦٢. وظهر بعد ازاحة الكومة وتنظيفها، خوض لفسقية تحيط بها اربعة ايوانات متعامدة ومجرى لربط الفسقية بخزان للمياه على هيئة سبيل حسن الزخرفة موضوع في نهاية الايوان الجنوبي. وجدران المبنى من الحجر المنحوت؛ والارضية مبلطة بالحجر ايضا. والفسقية وخزان المياه تزينهما فسيفساء غنية من الزجاج والحجر والبلاطات الخزفية. واذا عدنا ببصرنا الى الفسقية والسبيل الغنيين بالزخرفة في مدرسة نورالدين زنكى الكبيرة في دمشق (٥٦٧هـ/١١٧٢م)، والى النقوش الموجودة على الحجر في مارستانه (١١٥٤)، لامكنتنا القول بانهما هما الاصول الاولى لهذا الاسلوب. واذن فتلك هي المرة الاولى في العمارة التركية، التي نشاهد فيها زخارف من الفسيفساء تجمع بين استخدام الحجر الملون والمكعبات الزجاجية. وتضم التعبيرات الزخرفية تكوينات من اشكال هندسية، تضم بداخلها رسوماً للبط والسمك. كما نجد بين قطع الخزف بلاطات مربعة عليها رسوم رنوك وشارات على هيئة نسور برأسين مرسومة باللون الاسود تحت طلاء فيروزي شفاف. ونرى مثل هذه الافكار الزخرفية على بعض العملات الارتقية. وتختلف هذه البلاطات من حيث صناعتها واسلوبها عن الاساليب والتقاليد السلجوقية. وعثر، الى جانب هذا، على بلاطة عليها حفر لطاووس بالوان متعددة، مع عدد اخر من القطع والبلاطات بالالوان : الازرق والاخضر والكوبالتى والارجواني والابيض. وقد شرع في بناء القصر زمن الحاكم الارتقي «نصير الدين محمود» (١٢٠١-١٢٢٢)، الا ان تاريخ اكتمال المبنى غير معروف (شكل ١١١).

ومع ان استخدام الفسيفساء الخزفية بالاناضول، ظل سائدًا في عصر بكوات الاناضول وحتى زمن العثمانيين الى الربع الاخير من القرن الخامس عشر، الا ان اسلوب البلاطات التي استخدمت في القصور والاستراحات قد انتهى بانتهاء السلاجقة.

الفصل العاشر

عمارة القرن الرابع عشر والامارات التركمانية

اهتزت بعنف دولة سلاجقة الاناضول – التي تأسست عان ١٠٧٧م – بالهزيمة الساحقة التي حلت بالحاكم الضعيف غياث الدين كيخسرو الثاني، على يد الجيوش المغولية في معركة كوسه داغ (Köse Dağ) عام ١٢٤٣، وبما اعقب ذلك من نهب وتخريب لارضروم وسيواس وقيصرية. ثم تم الصلح بينهما على اساس قبول دفع الجزية، وبقي السلاجقة في الحكم والادارة حتى عام ١٢٧٧. لكن بعد غزوة للسلطان بيبرس المملوكي للاناضول في تلك السنة، وهي ذاتها السنة التي اغار فيها اباقا الايلخاني على البلاد ومثل بأهلها، عاد طغيان المغول وبغيهم بتركيز اكثر حتى اصاب الدمار والخراب كل الاناضول. وعلى اثر ذلك فقد سلاطين السلاجقة تأثيرهم الفعلي وسلطتهم كرعوس للدولة واصبحوا مجرد شكل او صورة، وسرعان ماتلاشت دولتهم تحت ضغوط «الايلخانيين» وسطوتهم، الى ان انتهت دولة السلاجقة تماما عام ١٣٠٨. وعلى الرغم من كل ذلك بقي الفن السلجوقي قادرا على العطاء بوضوح وقوة، وقدم عددا من الاعمال الرائعة والهامة في النصف الثاني من القرن الثالث عشر. وفي تلك الاثناء، اخذت القبائل التركمانية الساكنة على الاوج (Uj)، او عند حدود الاناضول، تعلن عن استقلالها الواحدة بعد الاخرى. ومن بين تلك الامارات التي تكونت بهذه الطريقة وزادت في عددها عن العشرين:القره مانيون في ارمناك وقره مان وقونية، والكرميانيون في كوتاهية؛ والحميديون في اغريدير، والاشرفيون في بايشهر؛ والمنتشاويون في موغلة (Muğla)؛ والجنداريون في قسطموني وسينوب، والبروانيون في سينوب؛ والايدينيون في بركي وسلجوق؛ والصاروخانيون في مغنيسة؛ والذولقادريون في البستان؛ والرمضانيون في اطنه؛ واخيرا العثمانيون في صغت وبورسة وازنيق. واعتبرت كل واحدة من تلك الامارات نفسها وريثة لدولة السلاجقة.

وفي عام ١٣٣٥ تداعت دولة الايلخانات، فاعلن حاكم الاناضول، واسمه ارتنا او اريتنا (Ertena or Eretna) – وكان تركيا ايغوريا – استقلال دولته التي كان اكبر مراكزها في سيواس وقيصرية. وظهرت

في اثر ذلك دولة العثمانيين في الغرب وظهرالقره مانيون في وسط الاناضول، وذو القادريون في الجنوب والجنداريون او الاسفنديايون في الشمال، والآق قيونليون والقره قيونليون المنحدرون من قبائل الاوغز في الشرق.

ولما استقر الآق قيونليون بعاصمتهم الاولى «دياربكر»، انقضوا على القره قيونليين، - فيما حول بحيرة وان وبحيرة اورمية (Urmiye). ولما تم لهم الاستيلاء على كل القوقاز وايران، نقلوا عاصمتهم الى تبريز، وامتدت بهذا دولتهم من خراسان الى حدود دولتي العثمانيين والمماليك. وفي نفس الوقت اجتاح العثمانيون كل الروملي (منطقة غرب البحر الاسود) حتى الدانوب. ثم لكي يضعوا كل المنطقة في قبضتهم، دخلوا في صراع مع الاق قيونليين واقتطعوا منهم ماكان يلي الفرات وهزموهم وازاحوهم من هناك. لكن بعد زوال سلطان الاق قيونليين عن شرقي الاناضول، فان الاقليم بقي فترة تحت سلطان الشاه اسماعيل الصفوي، الى ان استعاد المنطقة كلها السلطان سليم الاول، وهو نفسه الذي قضى على الذولقادريين وضم اليه جنوب الاناضول. وهكذا توحدت بلاد الاناضول ثانية مثلما كانت زمن السلاجقة.

الايلخانيون

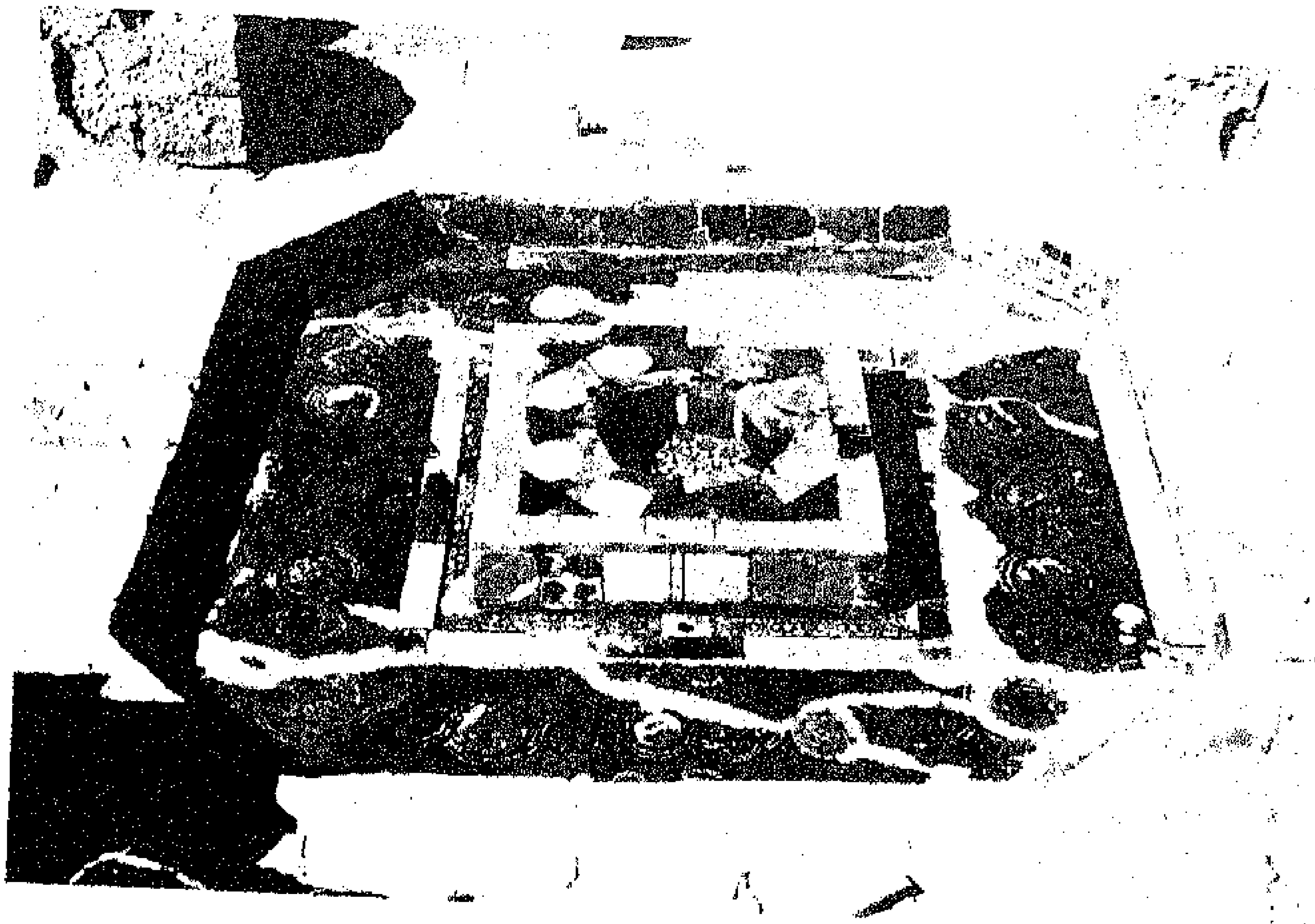
لم تكن اساليب العمارة السلجوقية وزخارفها المنقوشة على الحجر، قد فقدت شيئا من حيويتها وقوتها حتى بداية القرن الرابع عشر؛ ويبدو هذا جليا في الاعمال التي اقيمت على يد الايلخانيين. فالمستشفى (دار الشفا) التي بنيت في اماسية عام ٧٠٨/٧٠٩-١٣٠٨، للسلطان اولجايتو وزوجته يلديز خاتون على يد مملوكه عنبر بن عبد الله؛ قد خططت وفق تخطيط المدارس السلجوقية. اذ نجد في المستشفى : - الفناء ذا البوائك وذا الايوانين. اما الواجهة فقد حددتها ببراعة زخارف غنية كست ظلة المدخل،والنوافذ وضعت وضعا متماثلا في كل جانب، والابراج اسطوانية في الاركان. وبوابة المدخل (شكل ١١٢) تجمع تعبيرات متنوعة من زخارف الحفر السلجوقي على الحجر. من ذلك زخارف المسطحات التي ظهرت مبكرا بالاناضول، الى جانب الحفر البارز، المكون من السعفيات (المراوح النخيلية) والافرع النباتية - مما ظهر في سيواس - وعناصر اخرى عديدة اقتبست من بعض مداخل ديوريكي ومداخل اخرى في قونية. كما نرى على صنجة مفتاح عقد الباب، صورة محفورة لادمي يركع على ركبتيه. وكانت العمليات الجراحية يجري تنفيذها من اجل تدريب الطلاب. والمعروف ان شرف الدين بن علي، اعد كتابا (١٤٦٥م) مصورا اسماه «كتاب الجراحية» ظل يستخدم طيلة ١٤ عاما. والتحق بالمستشفى عدد كبير من الاطباء للتدريب، وبقي الامر كذلك الى وقت متأخر من القرن التاسع عشر.

ويفيدنا نص موجود ببوابة مدخل المدرسة الياقوتية بارضروم، انها بنيت عام ١٣١٠/٧١٠ على يد خواجه ياقوت، بتكليف من كل من السلطان اولجايتو، وبولغان خاتون. ويمكن ان تدخل هذه المدرسة ضمن مجموعة المدارس السلجوقية ذات القباب، فقسمها الاوسط يغطيه قبوان يرتكزان على اربع دعائم وقبو مستعرض توجد باعلاه فتحات مستديرة. ويضم المبنى ثلاثة ايوانات (شكل ١١٤). ويبدو واضحا هنا التأثر باسلوب مدرسة «جفته منارة»، فالضريح ذو القبة الواقع خلف الايوان الكبير هو بالضبط مماثل لنظيره الموجود في مدرسة جفته منارة. اما المصلى ففي الايوان الجانبي الذي الى اليمين. والمئذنتان ترتفعان فوق

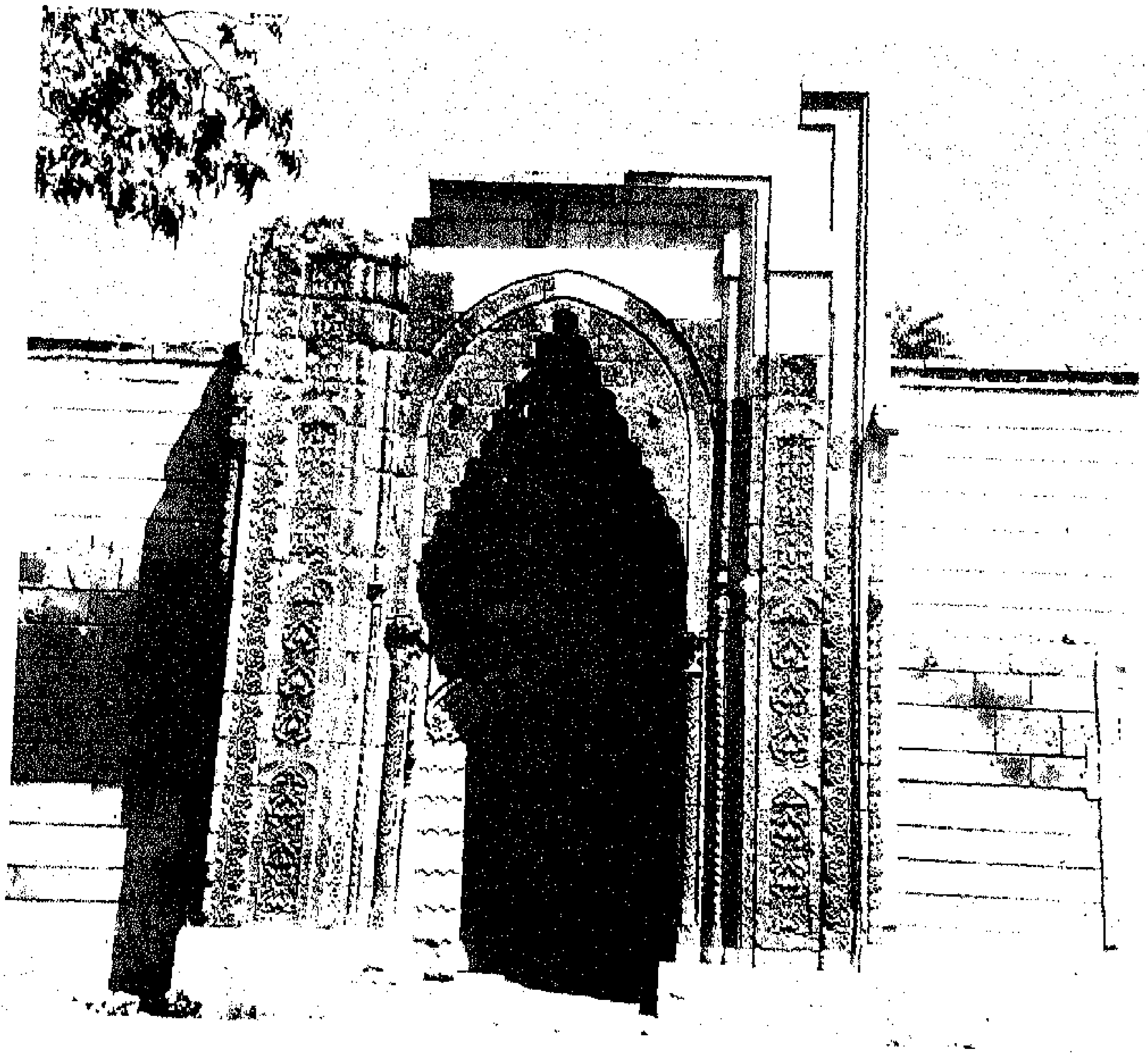
شكل ١٠٨- قارص - دوغو بايزيد - باطوم، اغدير خان، المدخل.

شكل ١٠٩ - قونية، كوشك قليج ارسلان، (مصورة قبل ١٩٠٠).

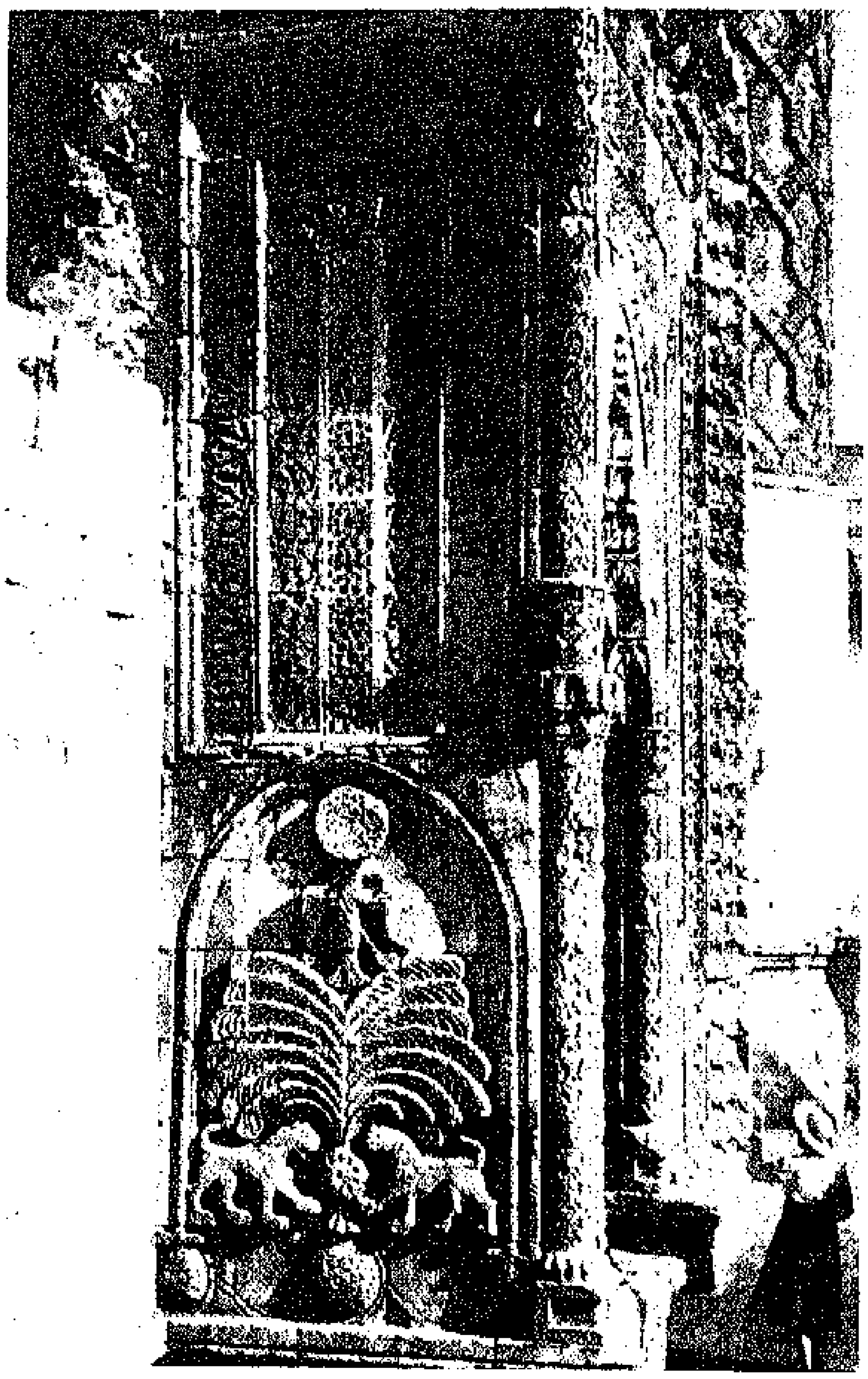
شكل ١١٠ - اركليت، قيصرية، كوشك خضر الياس، تفاصيل من زخارف المدخل.



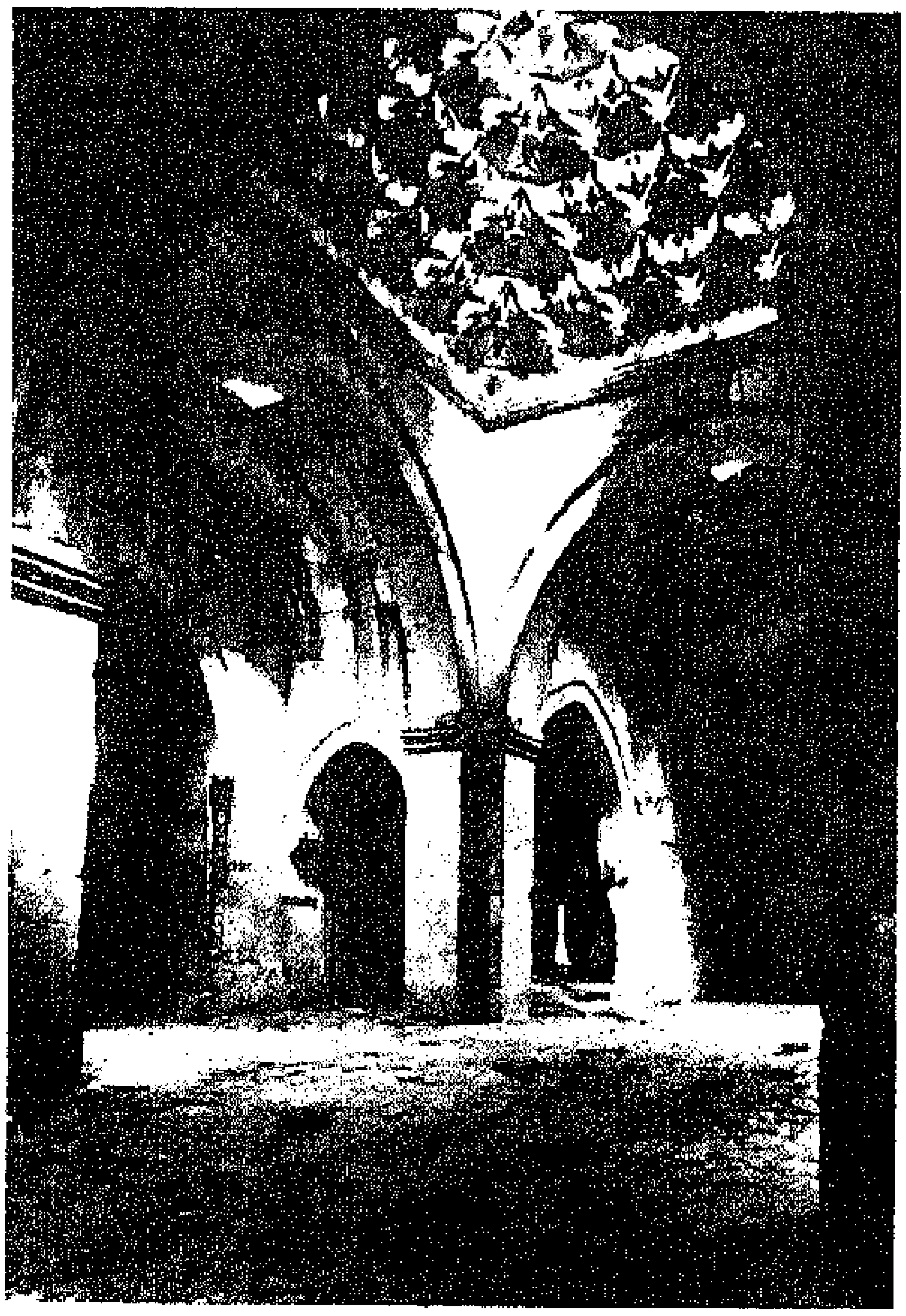
شكل ١١١– دياربكر، قصر ارتقى، وحوض يغطيه الزجاج والبلاطات الخزفية الملونة.



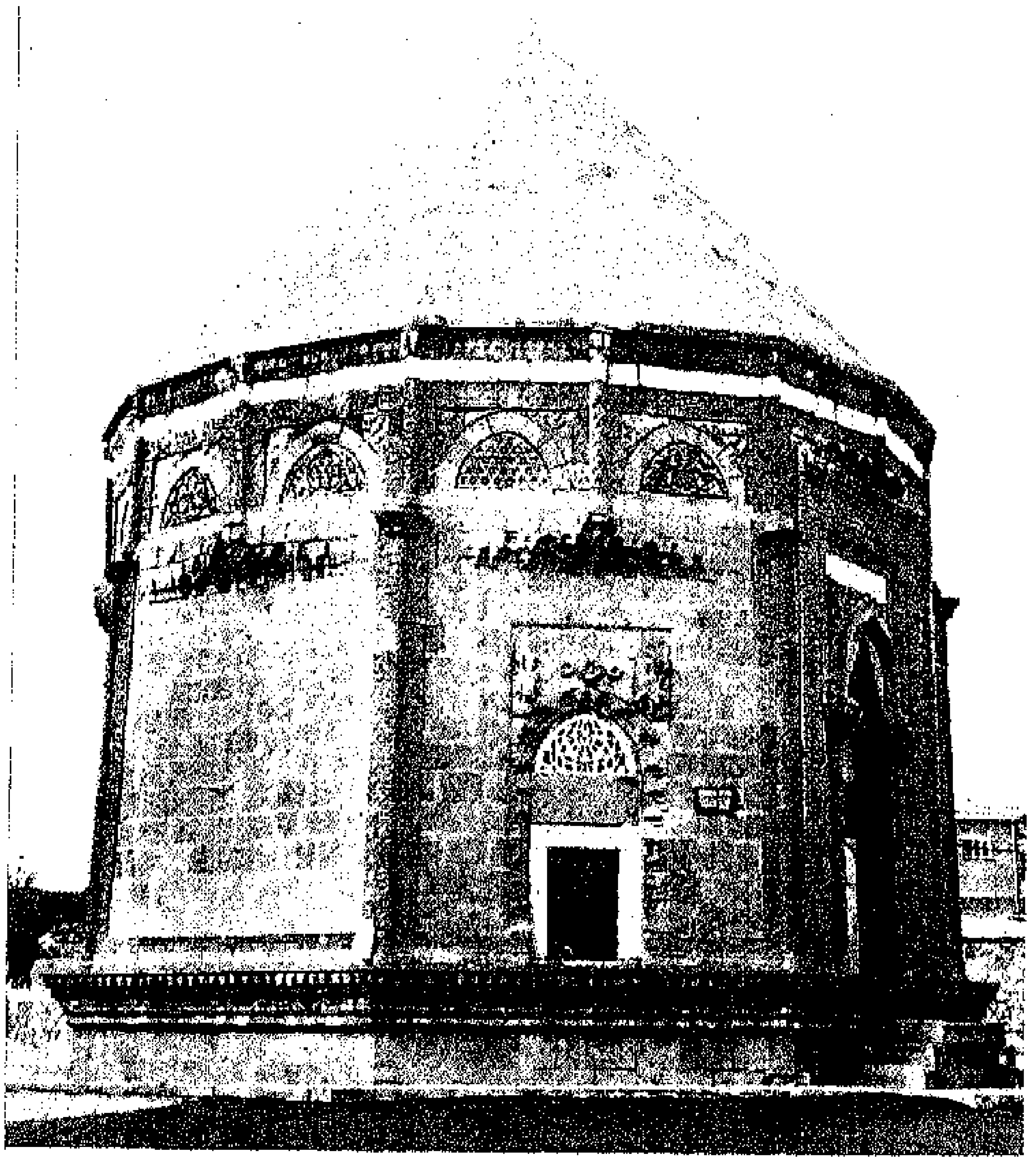
شكل ١١٢– اماسية، مدخل المستشفى.



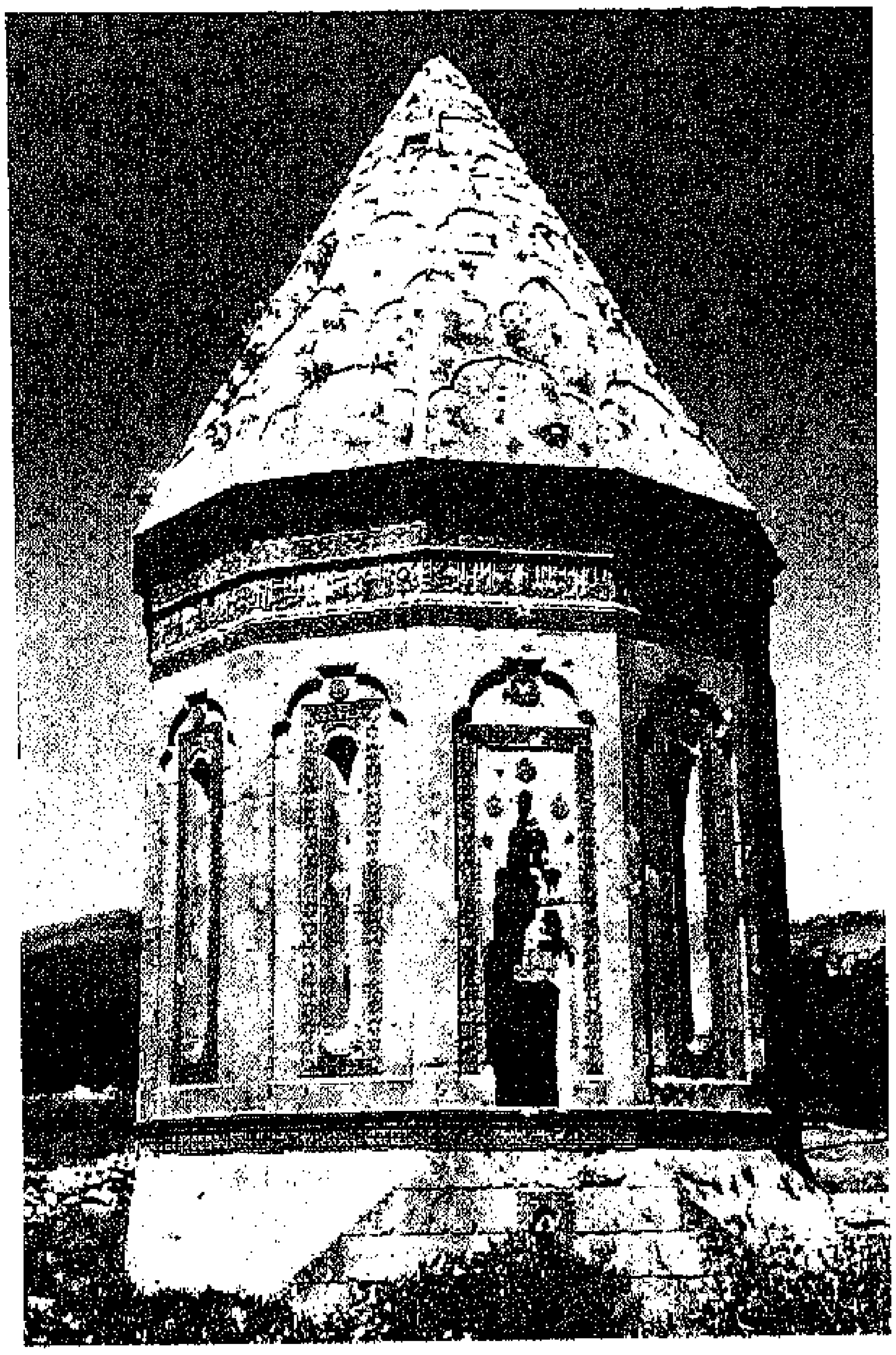
شكل ١١٣ – ارضروم، المدرسة الياقوتية، منظر لشعار :
سعفية ونسر واسدان.



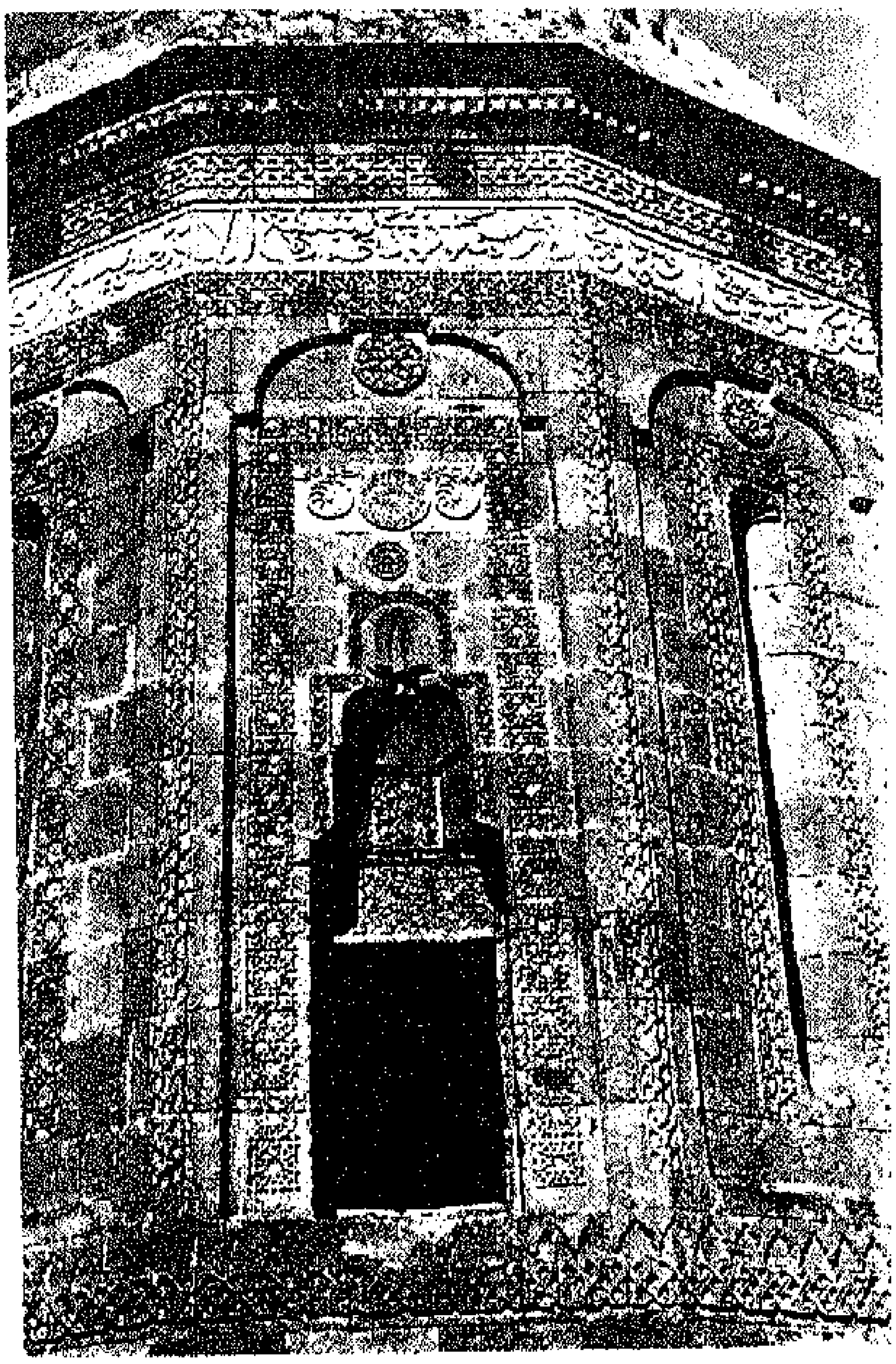
شكل ١١٤ – ارضروم، المدرسة الياقوتية، من الداخل.



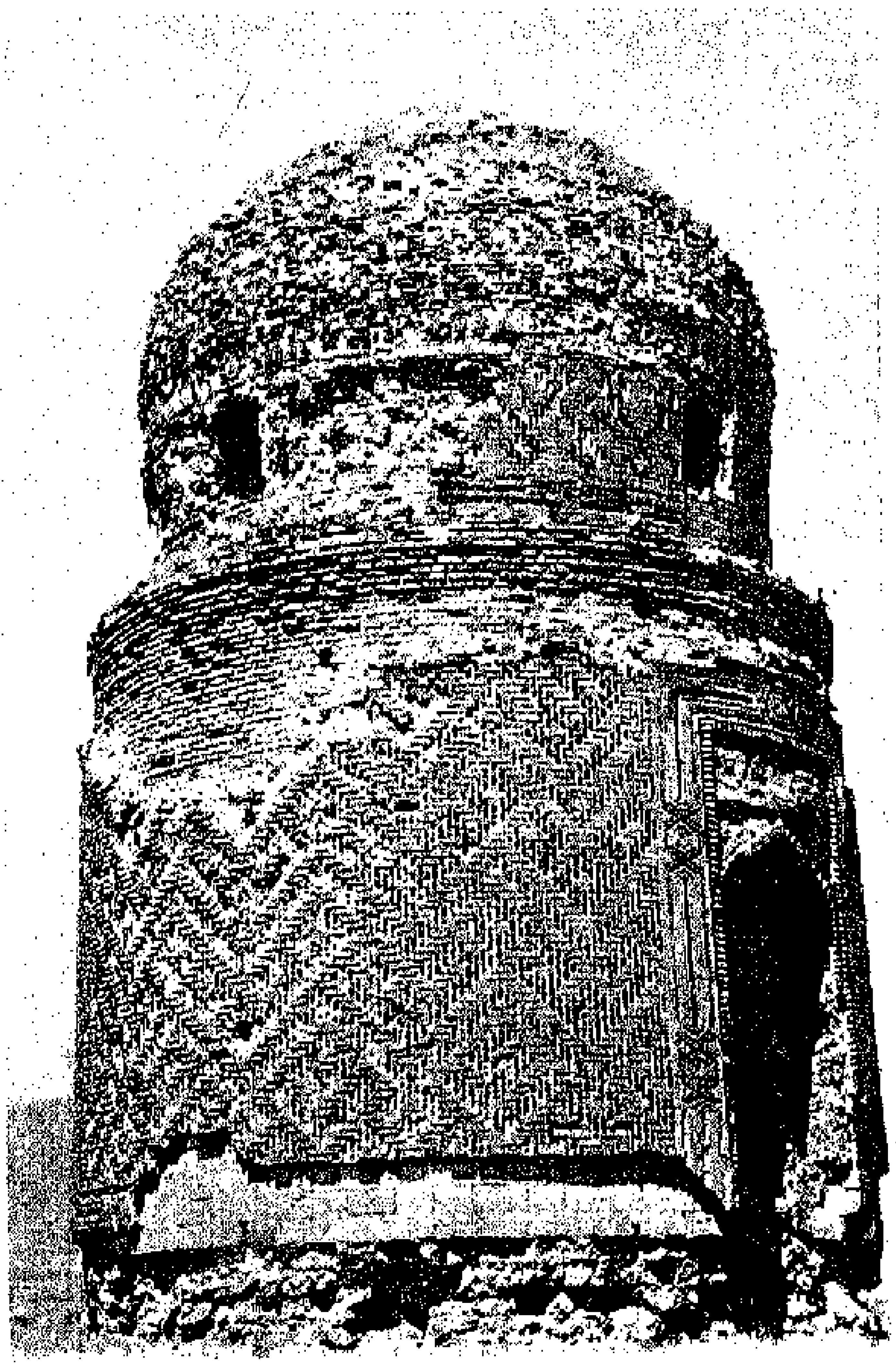
شكل ١١٥ – نيكده، ضريح خداوند خاتون.



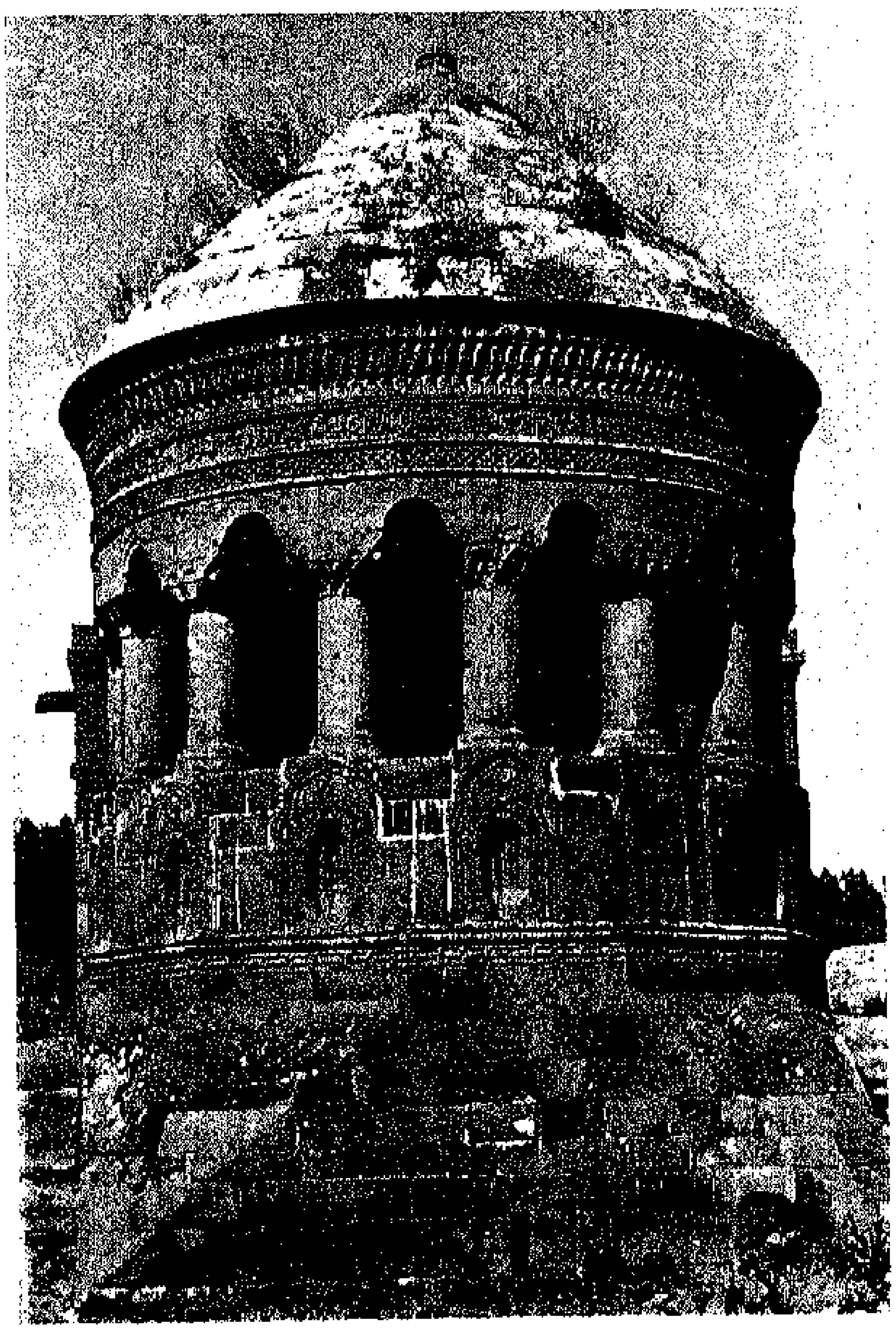
شكل ١١٦– كواش، ضريح حليمة خاتون.



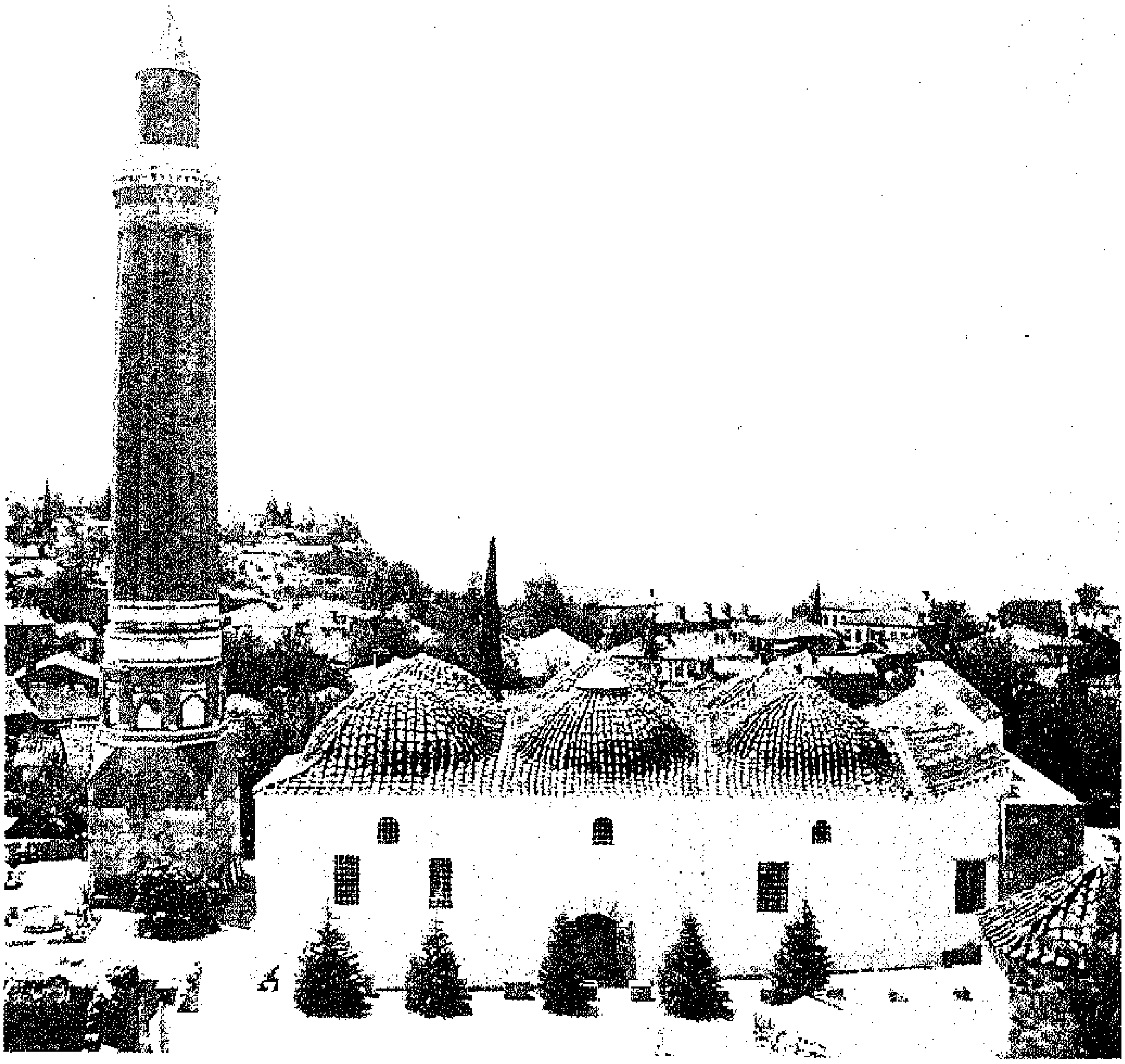
شكل ١١٧– اخلاط، ضريح ارزن خاتون، تفاصيل.



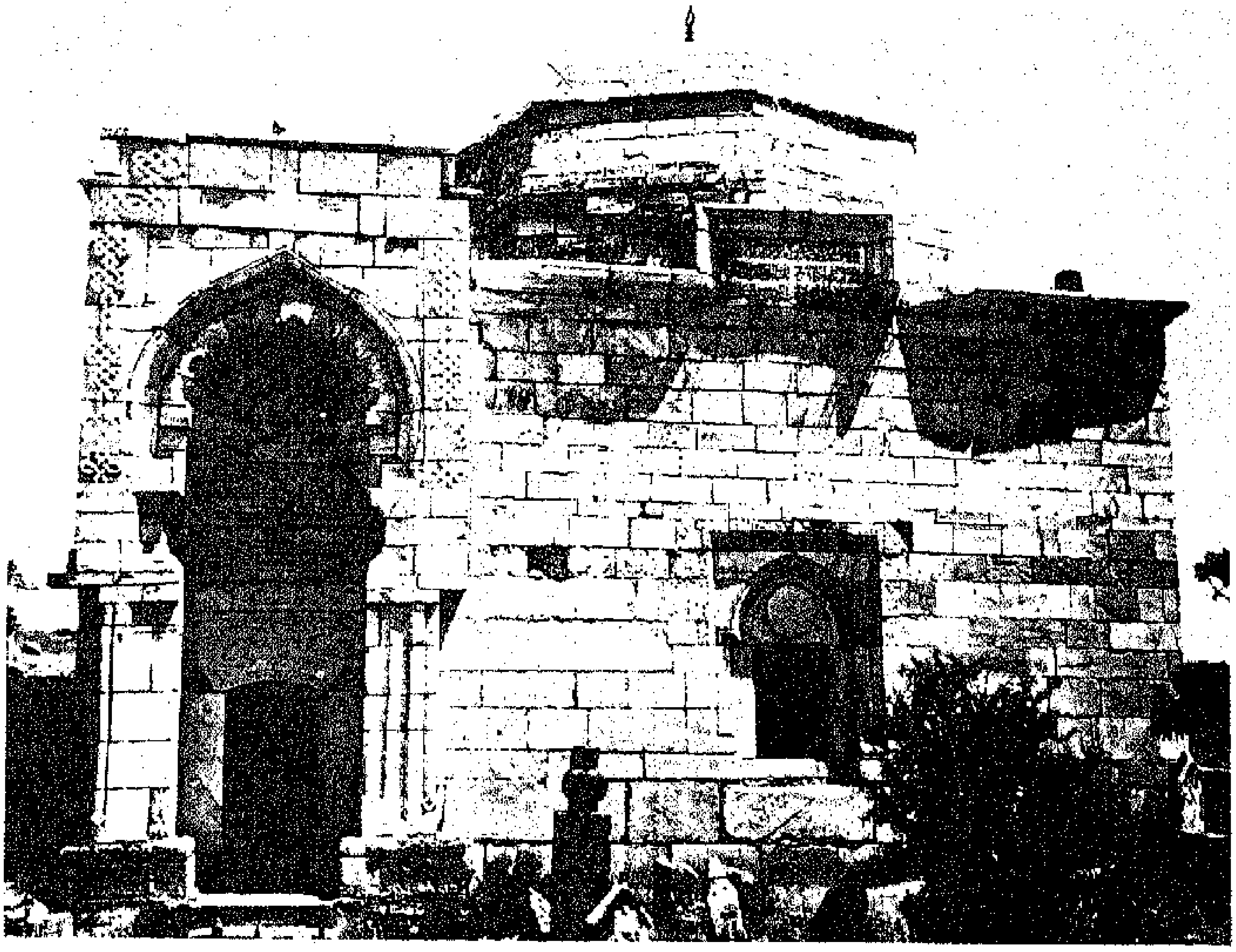
شكل ١١٨– حصن كيفا، ضريح زينال.



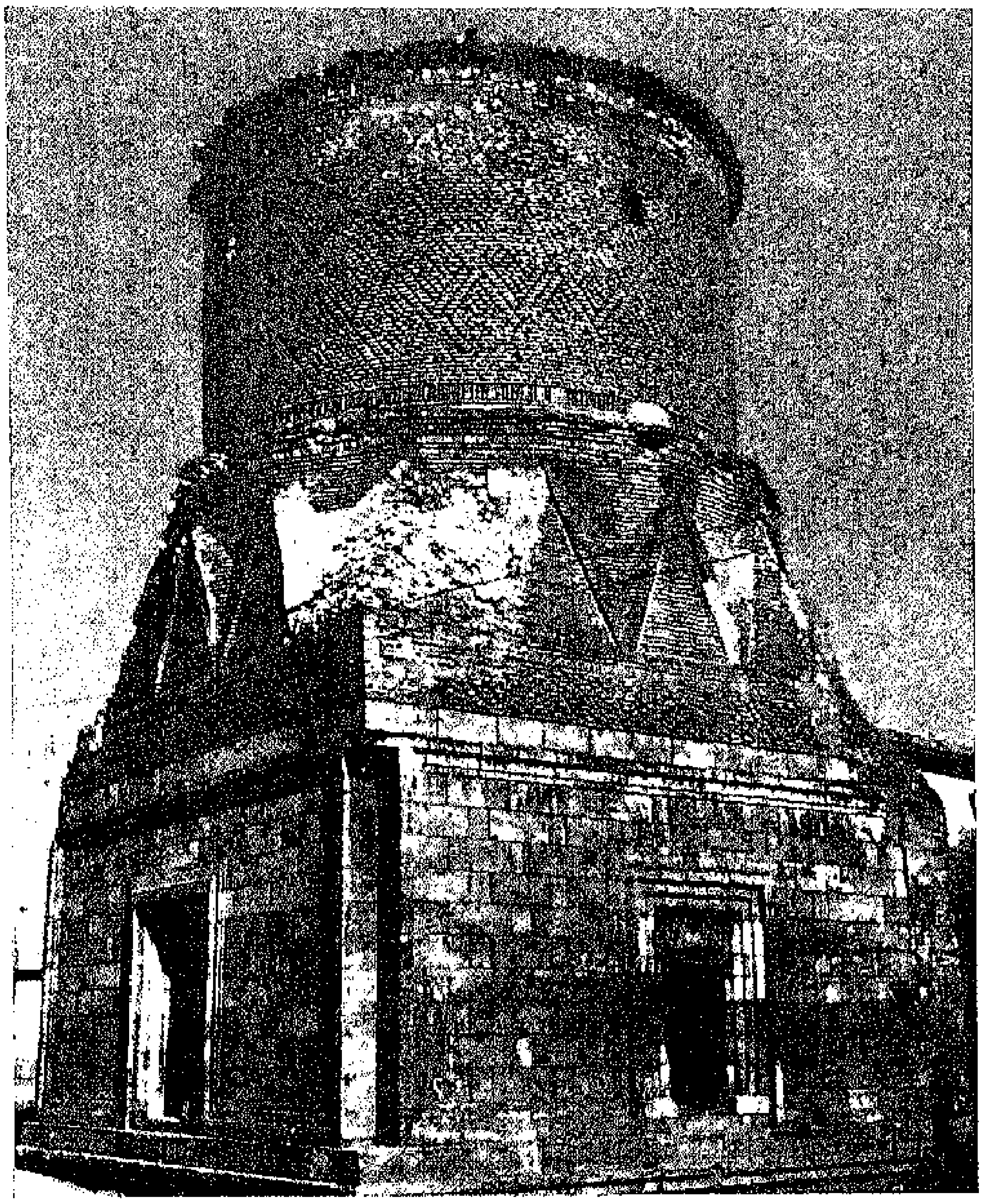
شكل ١١٩– اخلاط، ضريح بايندير.



شكل ١٢٠ – انطالية، مسجد ييولى مناره



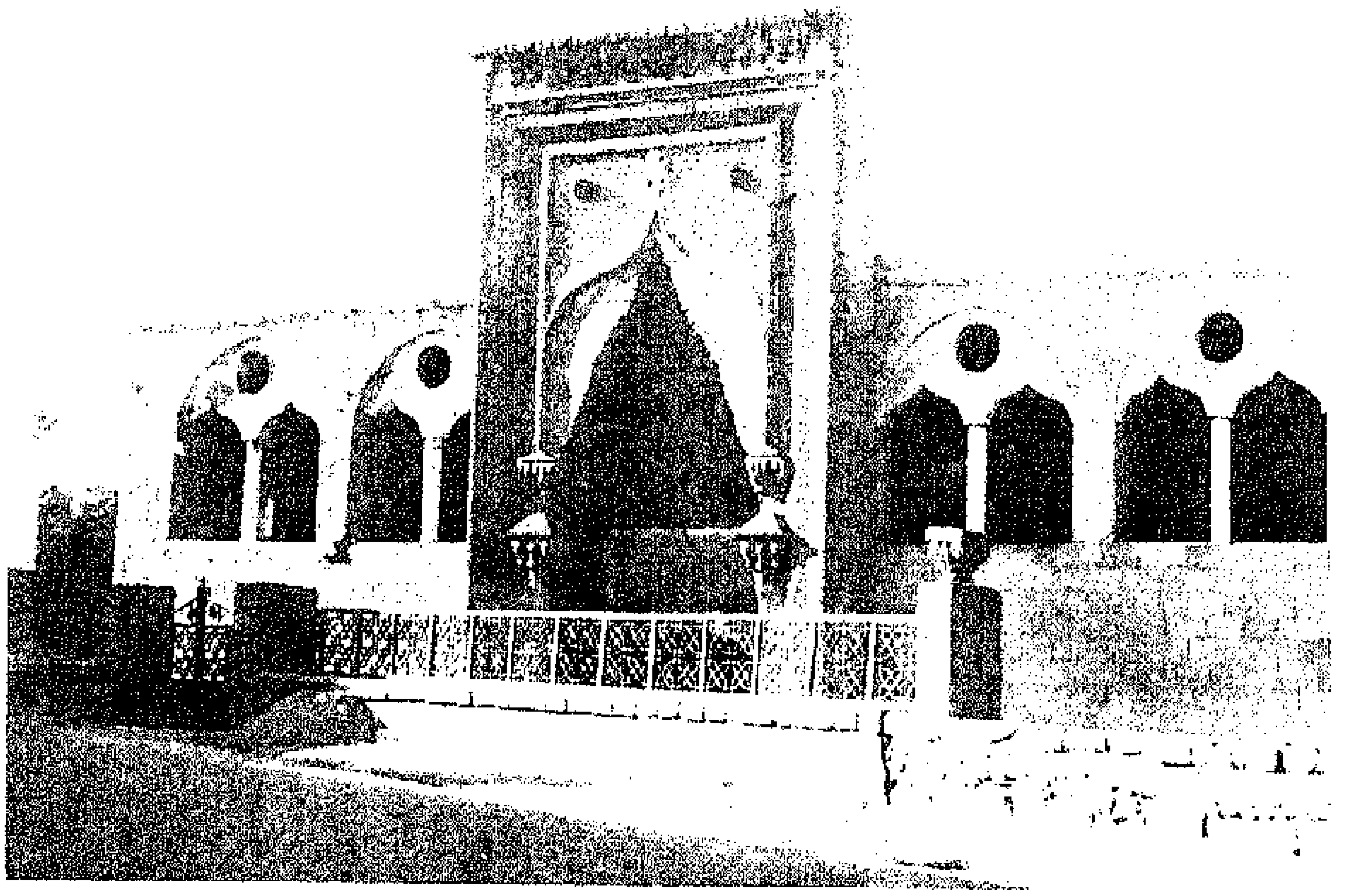
شكل ١٢١– قيرشهر، مقبرة عاشق باشا.



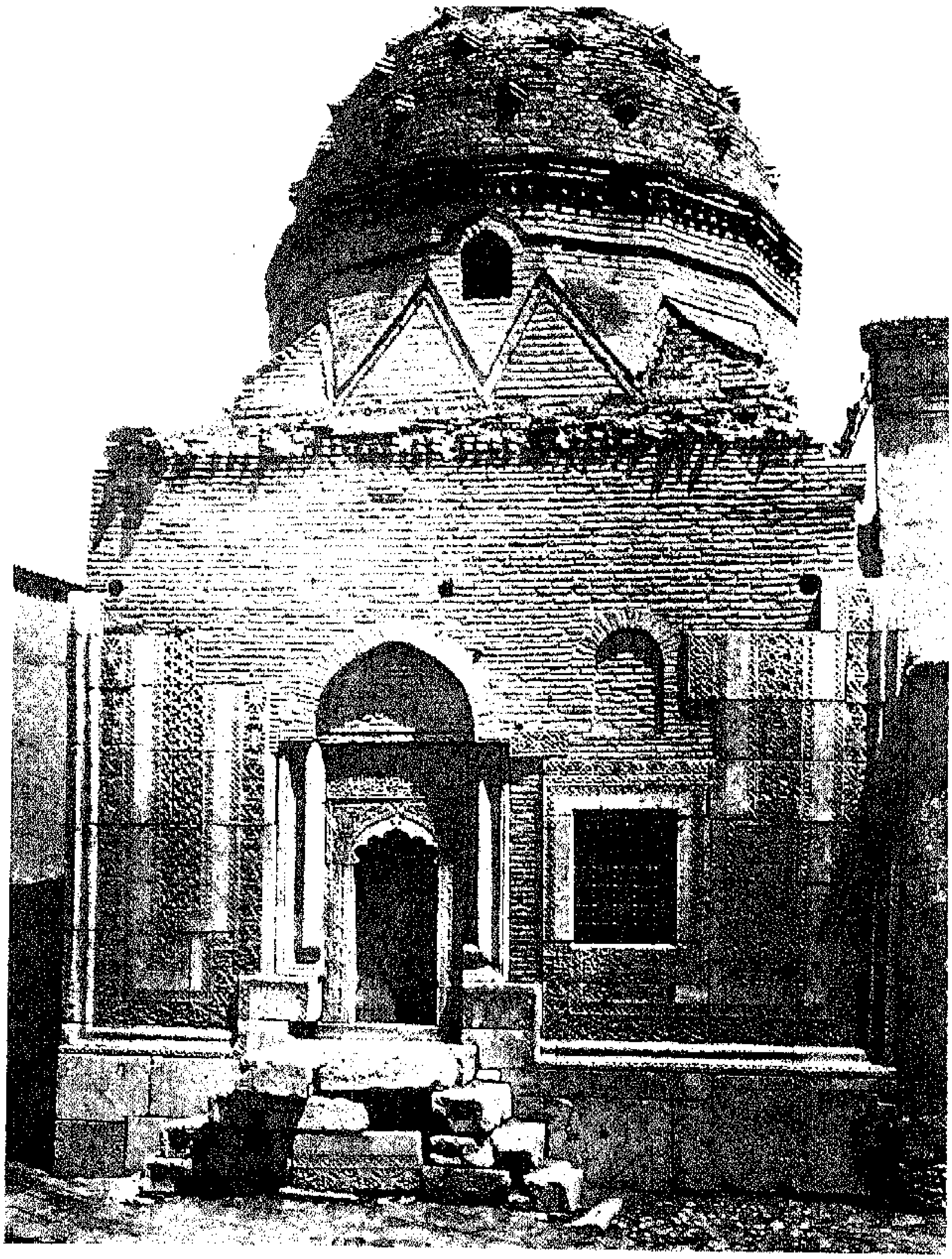
شكل ١٢٢– سيواس، ضريح حسن بك
(كودوك منارة).

شكل ١٢٣ – نيكده، مسجد سنقر بك،
المدخل.

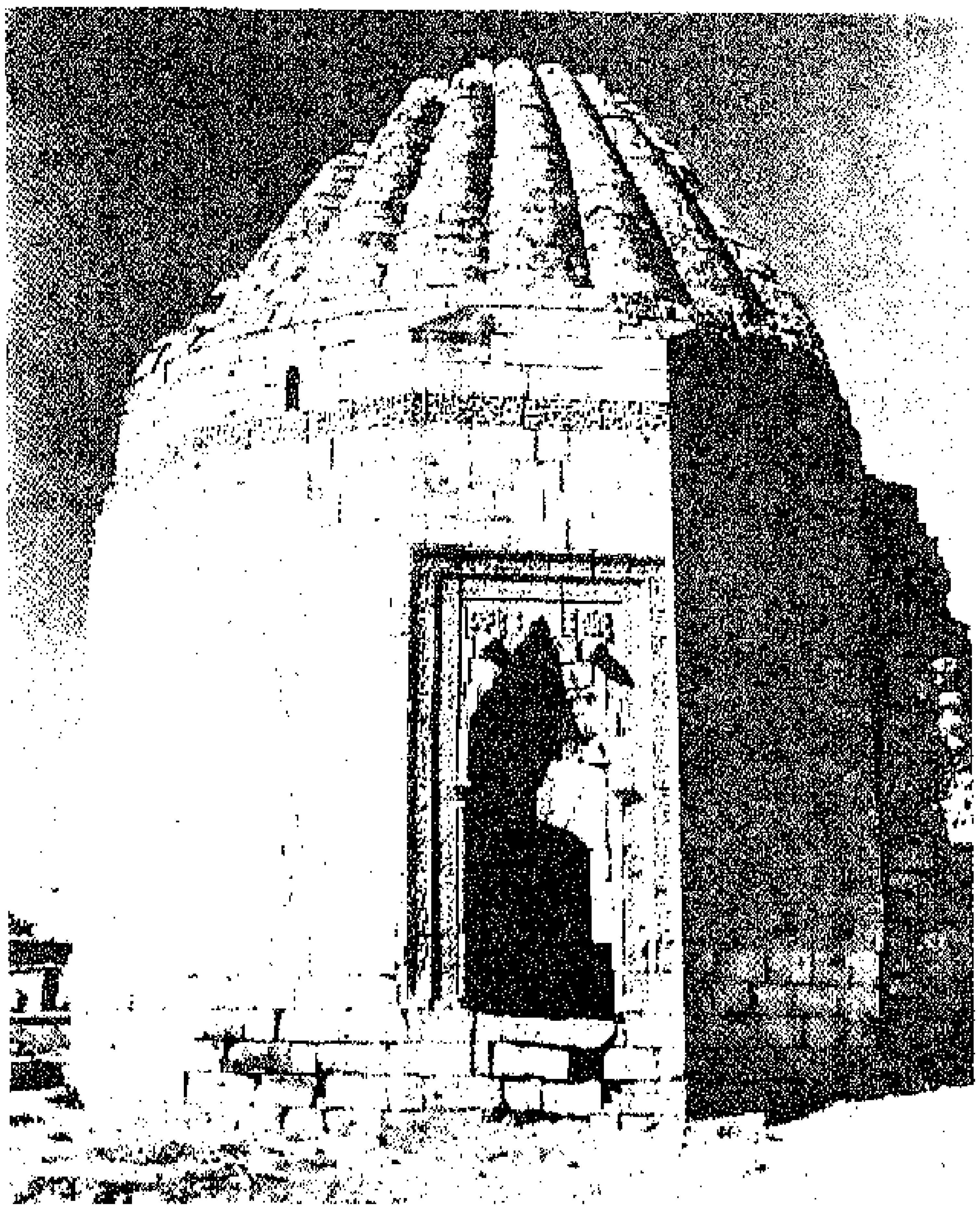
شكل ١٢٤ – قره مان، المدرسة الخاتونية المدخل.



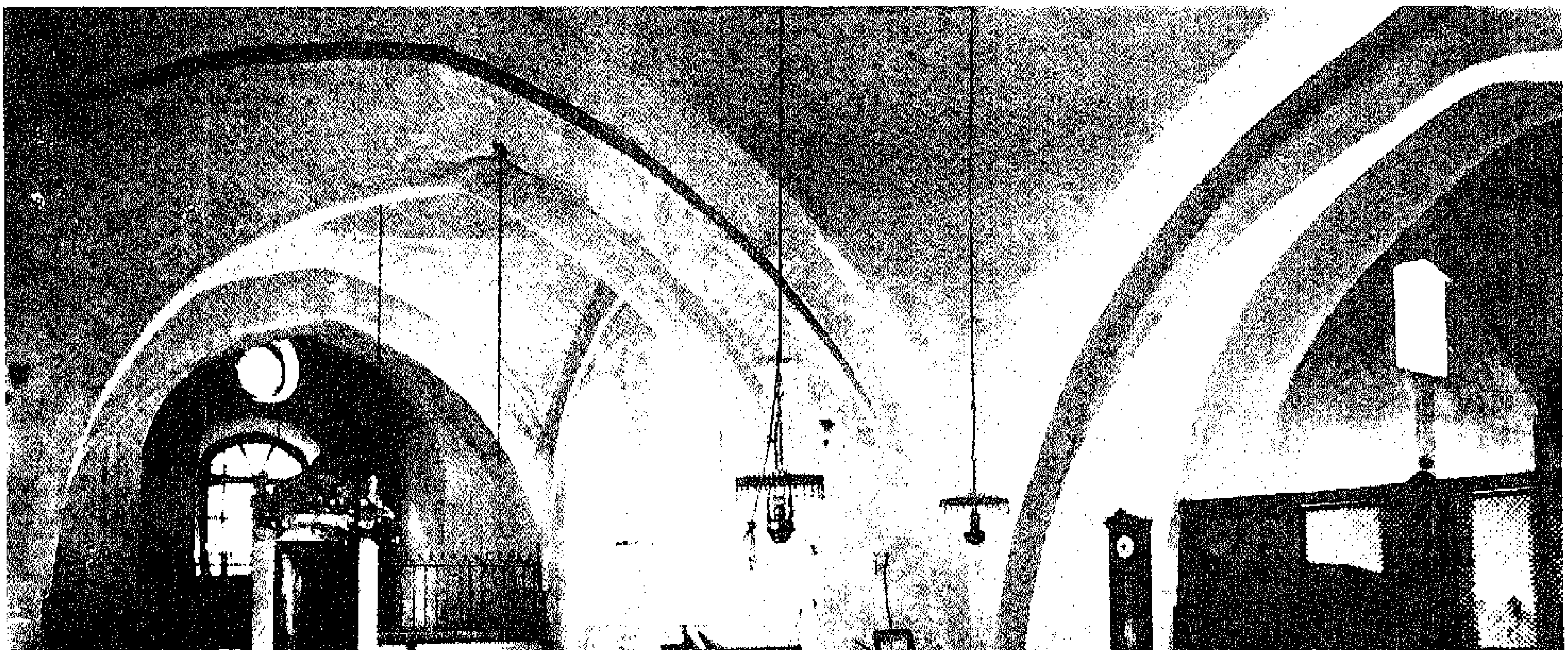
شكل ١٢٥ – نيكده، اق مدرسة، المدخل.



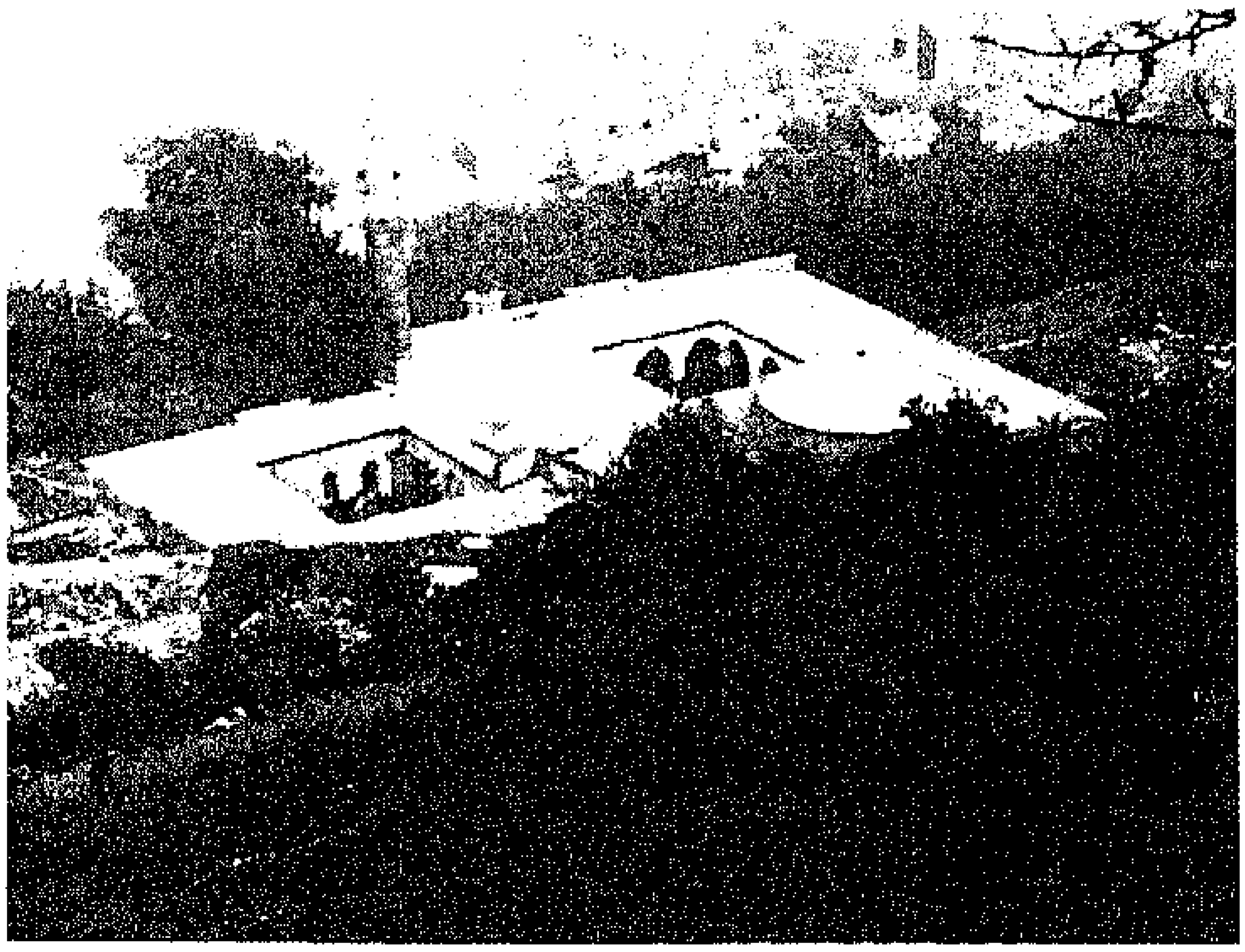
شكل ١٢٦ – قونيه، خاص بك، دار الحفاظ.



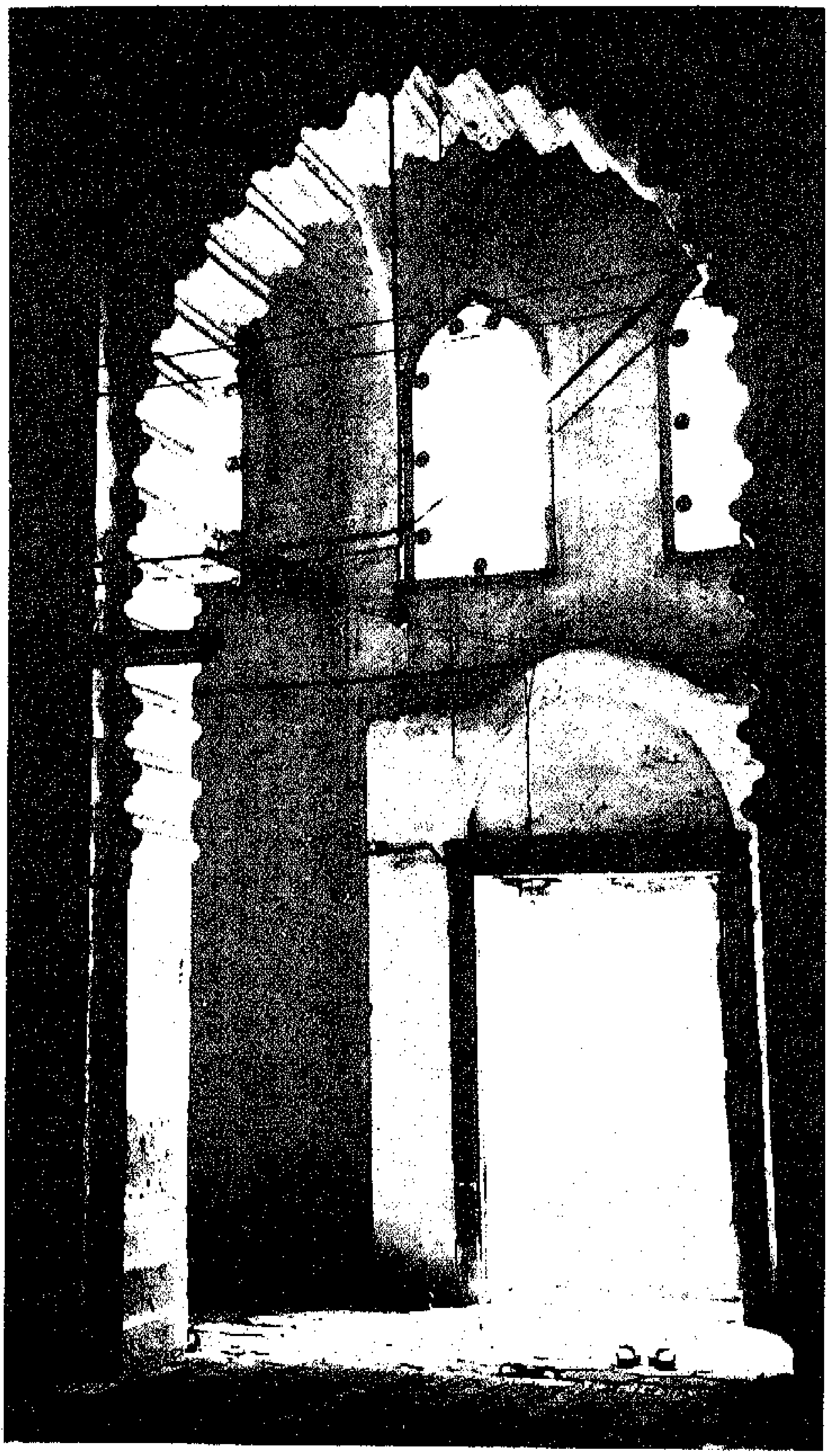
شكل ١٢٧ - قره مان، ضريح علاء الدين بك.



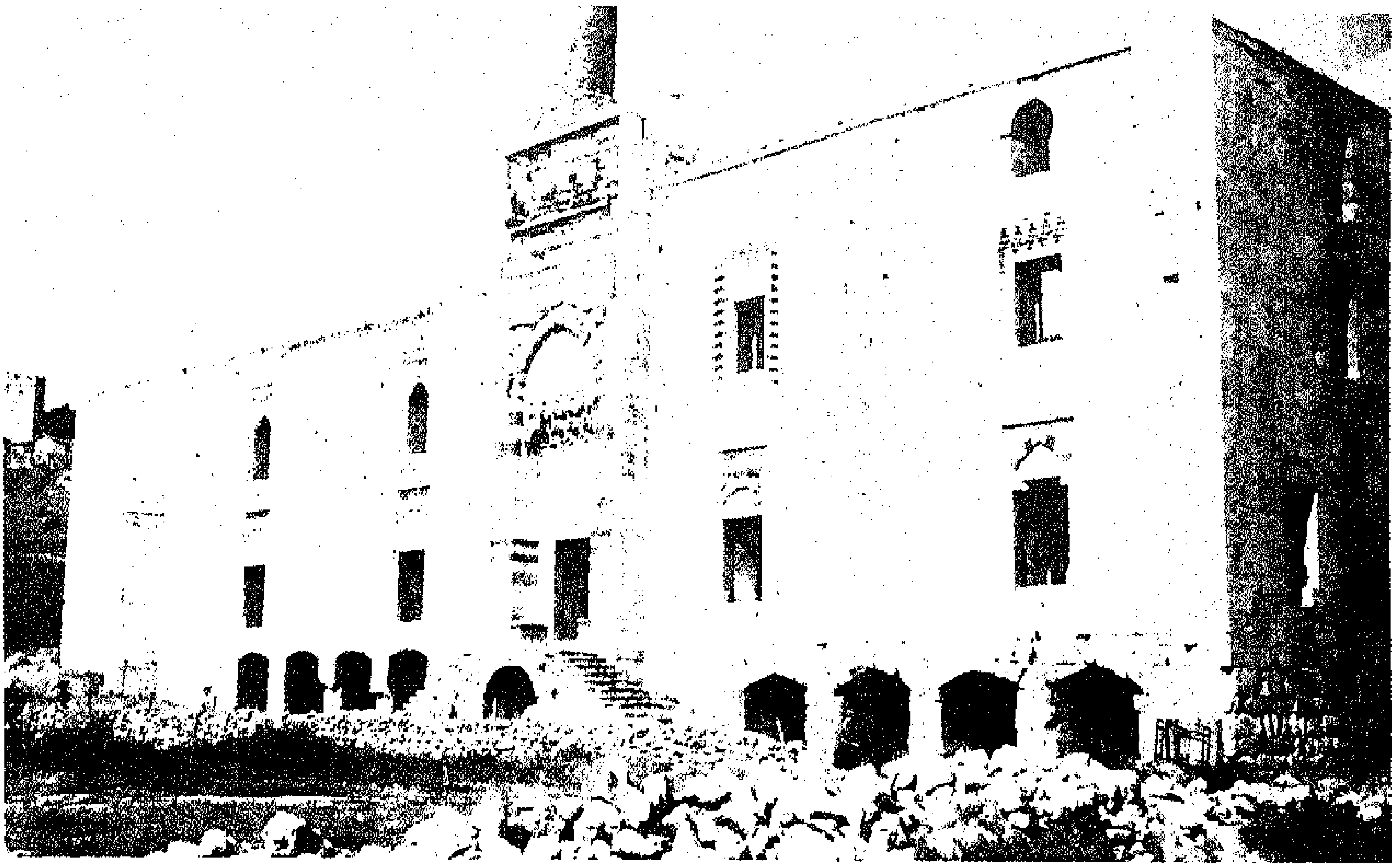
شكل ١٢٨ - كوتاهية، يعقوب بك الثاني، دار المرق، من الداخل.



شكل ١٢٩– مغنيسه، الجامع الكبير والمباني الملحقة، منظر عام.

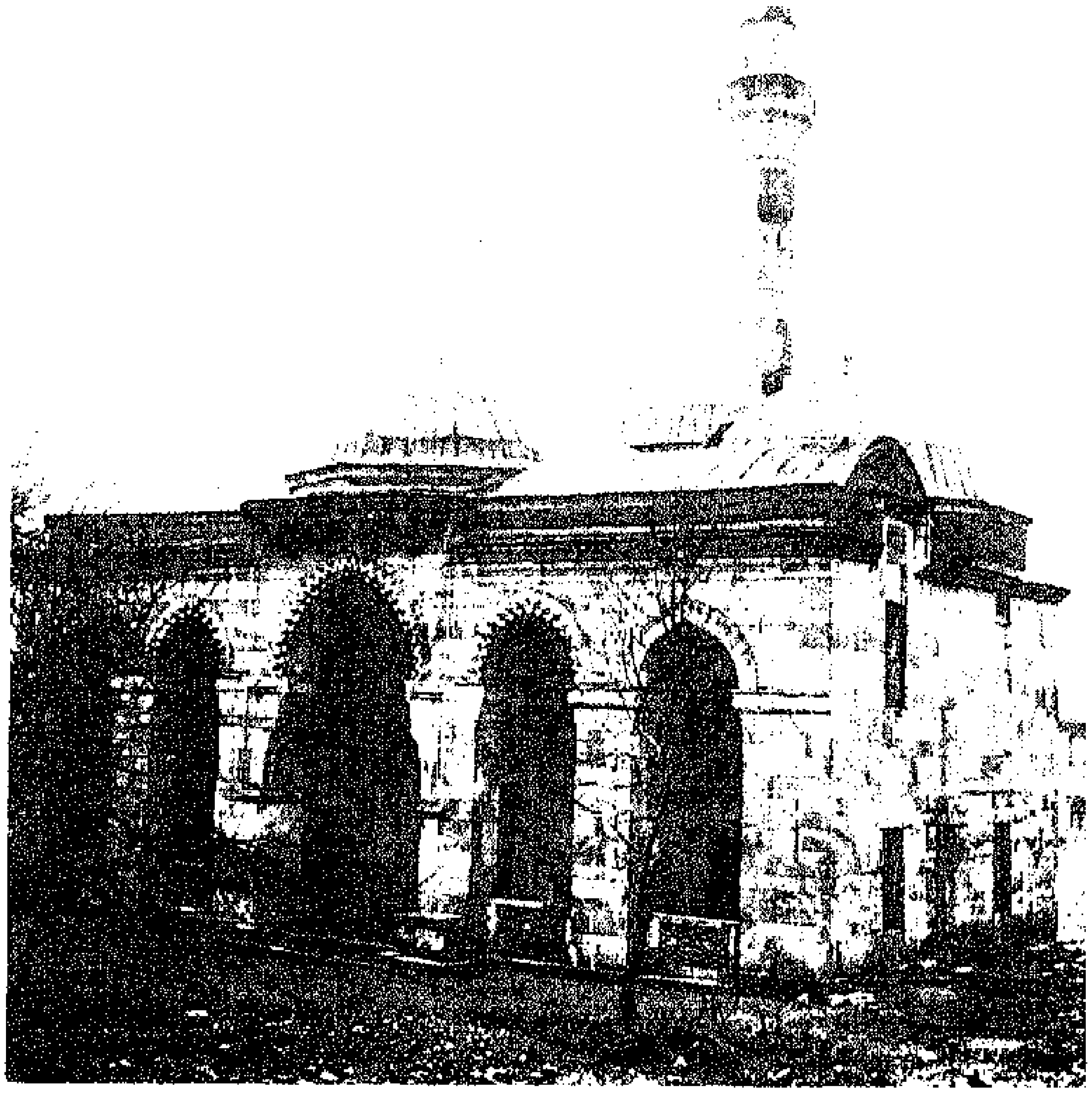


شكل ١٣٠ – مغنيسه، الجامع الكبير، عقد المدخل ذو الفصوص



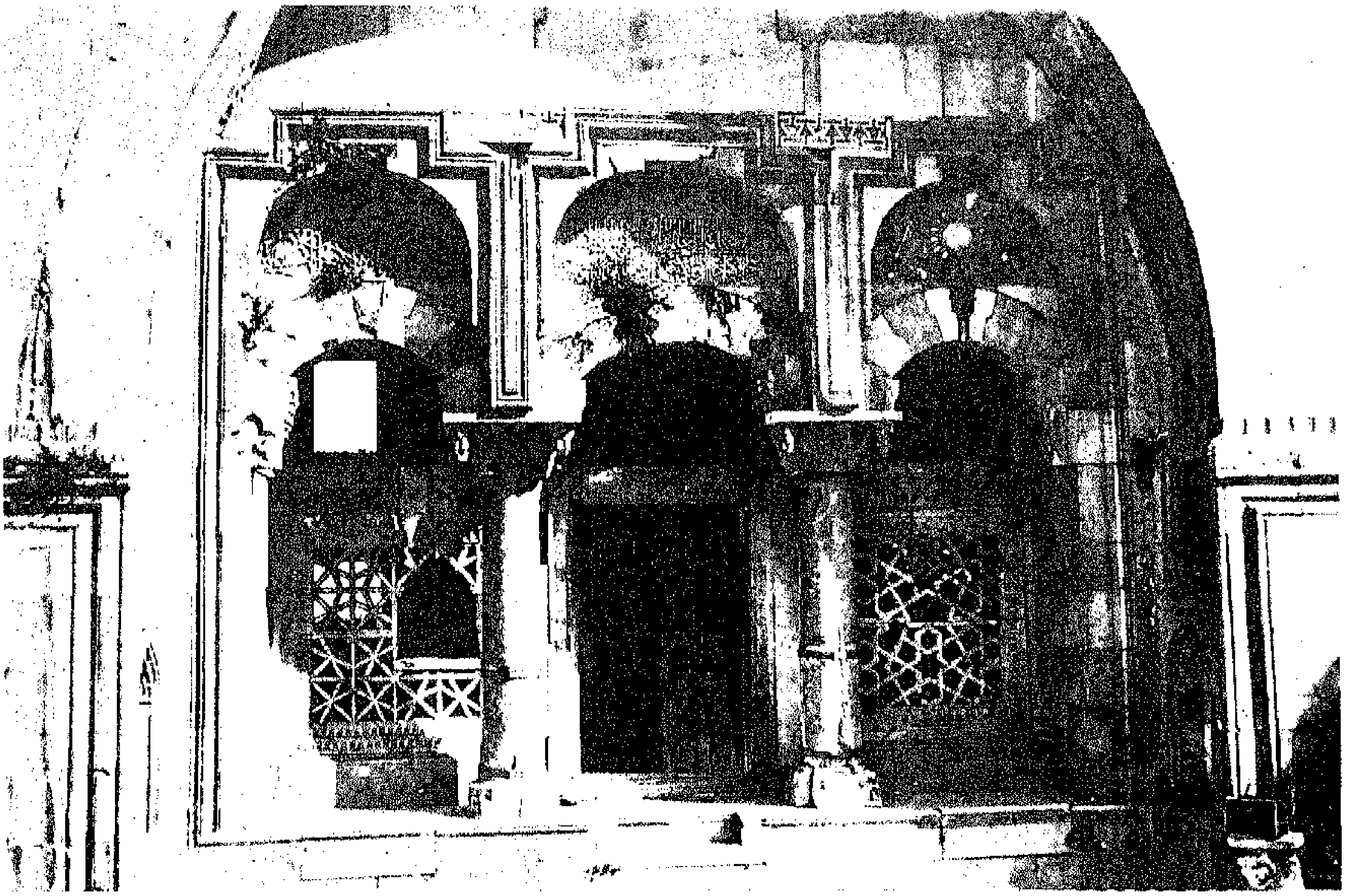
شكل ١٣١ – سلجوق (افسوس)، واجهة مسجد عيسى بك.

شكل ١٣٢ – سلجوق، مسجد عيسى بك، منظر عام للصحن.



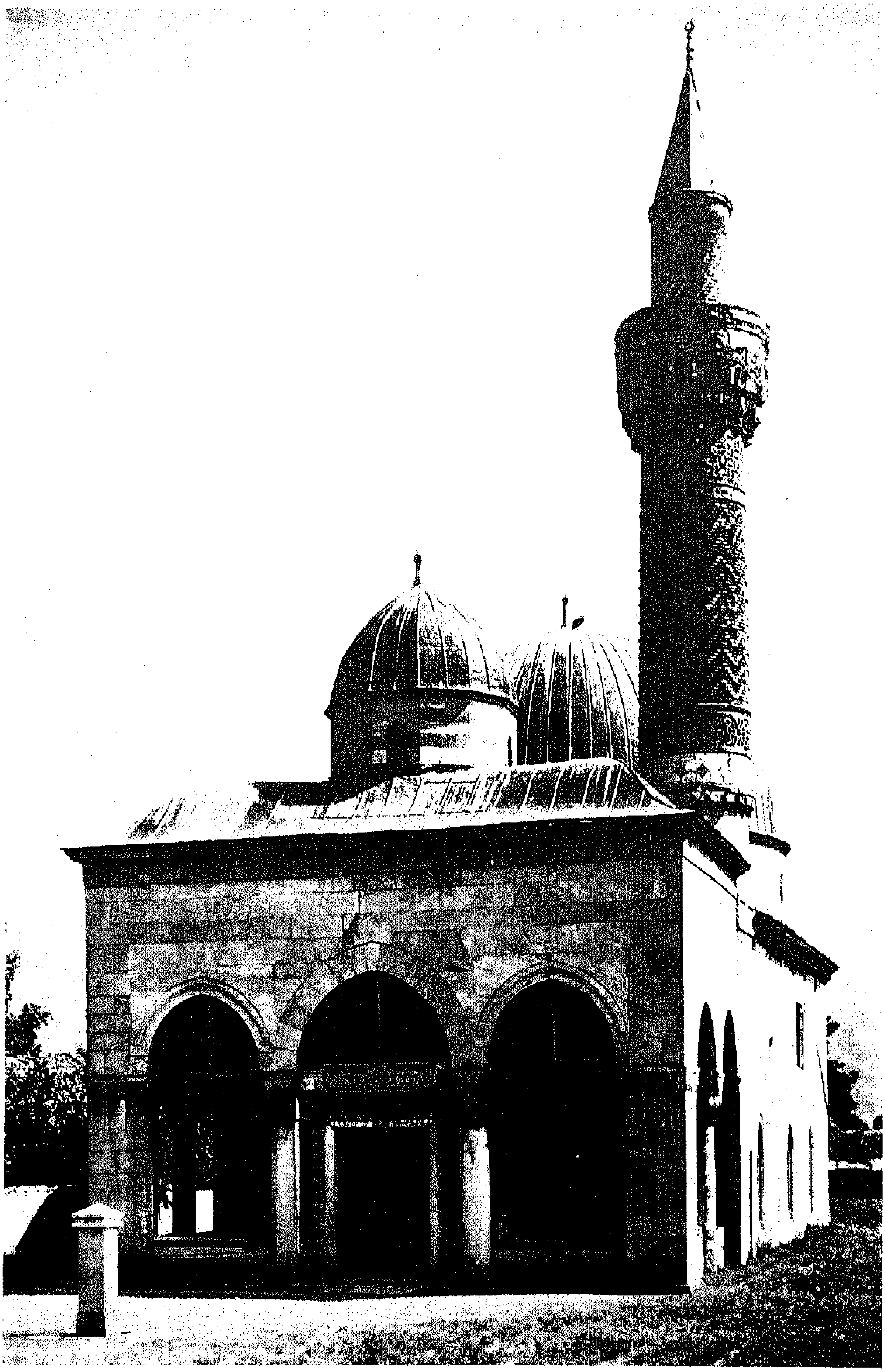
شكل ١٣٣ - ميلاس، مسجد فيروز بك، الصفّة.

شكل ١٣٤ - ميلاس، مسجد فيروز بك، منظر من الخلف.

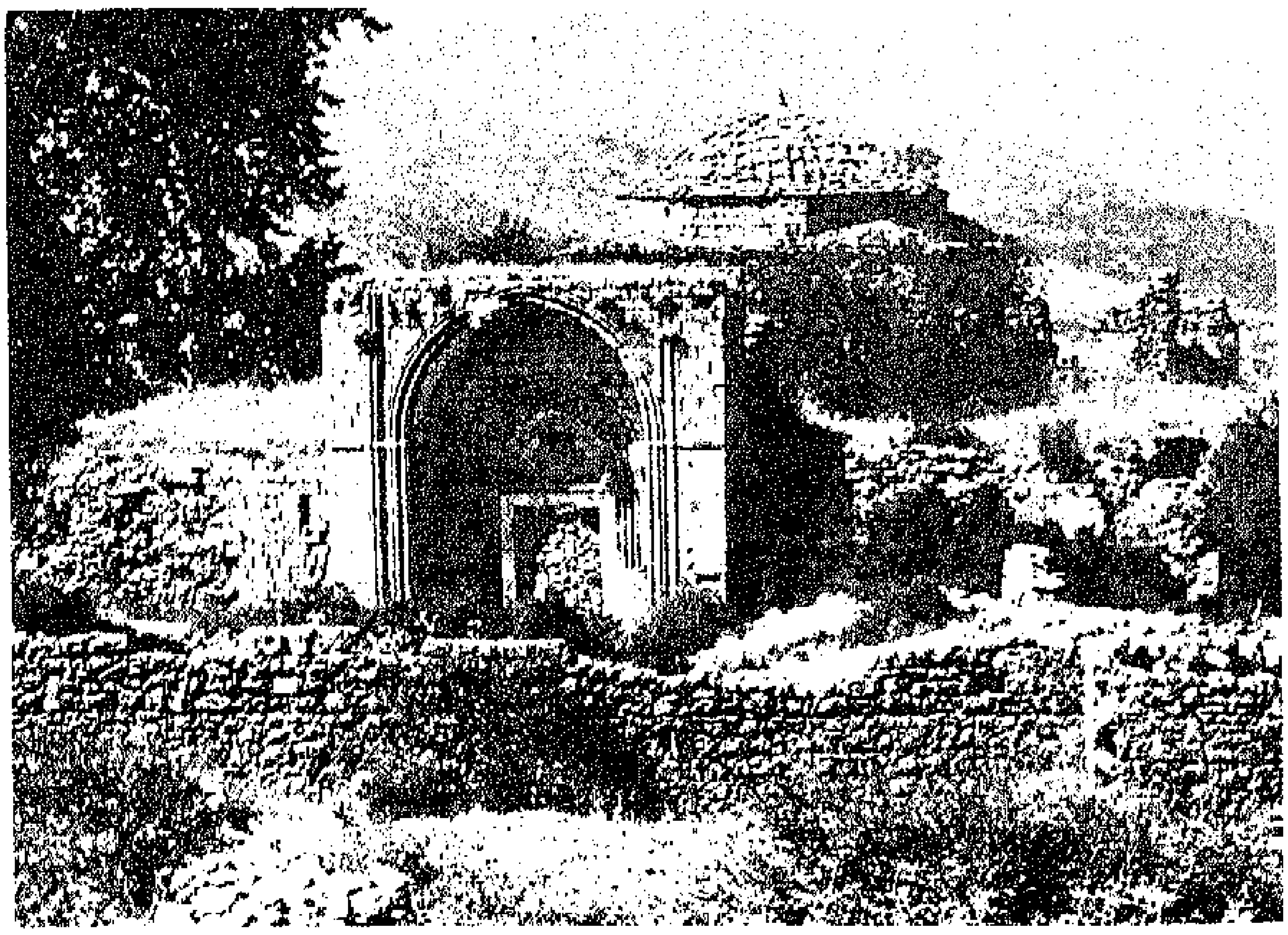


شكل ١٣٦ - بلاط، مسجد الياس بك، تفاصيل بالمدخل.

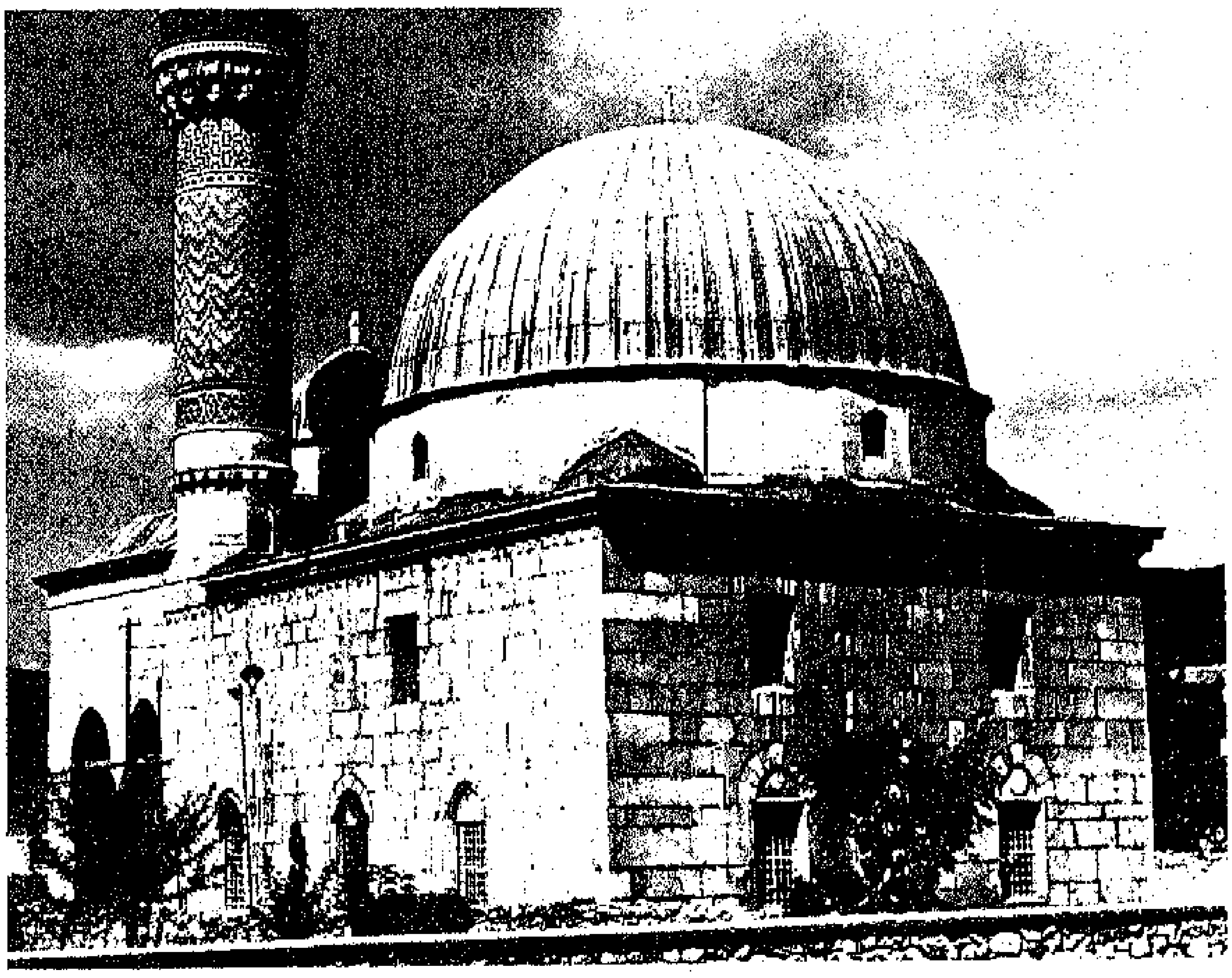
شكل ١٣٥ - بلاط (ميليتوس)، مسجد الياس بك.



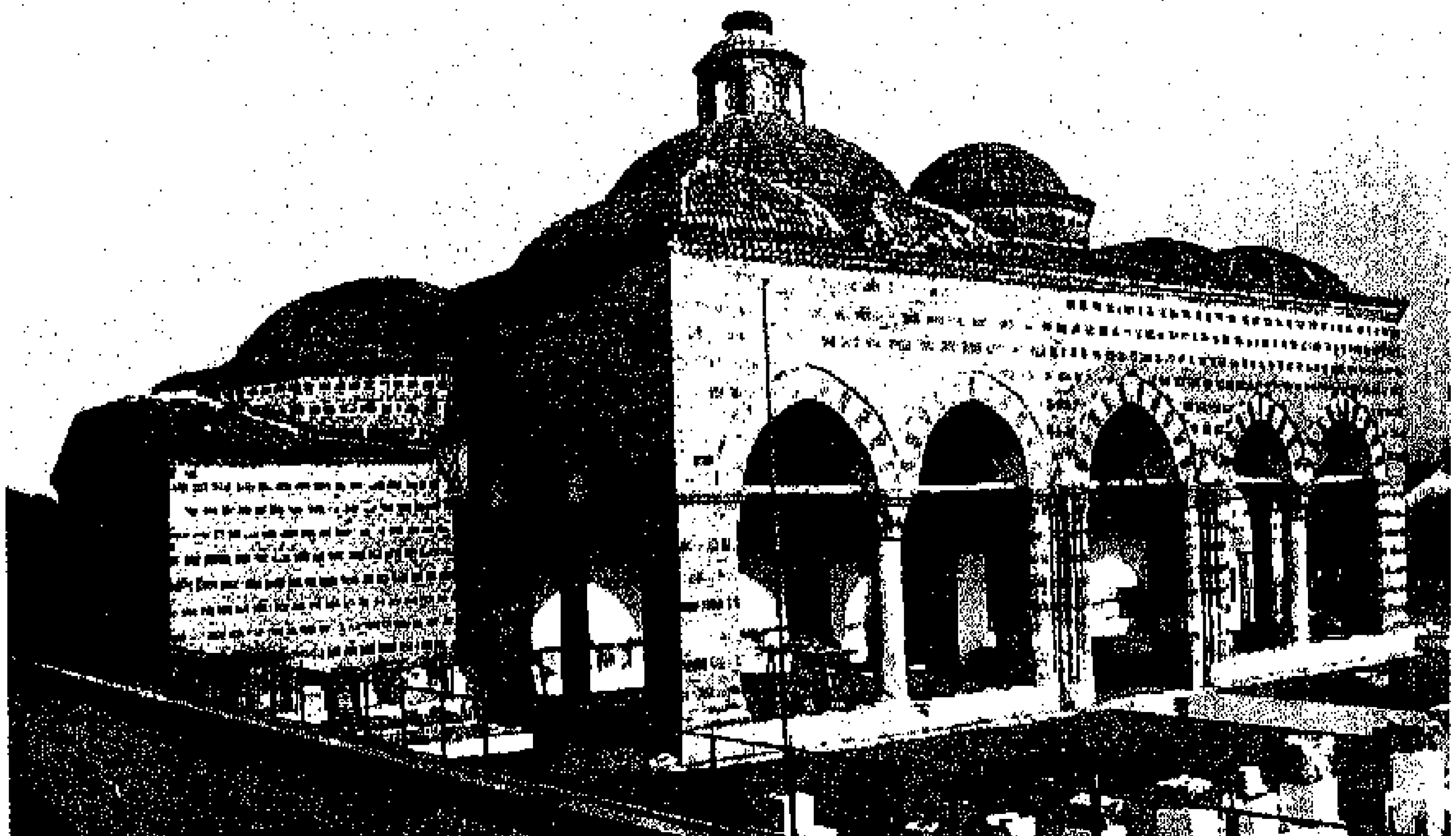
شكل ١٣٧ – ازنيق، يشيل جامع (المسجد الاخضر)، الصفة.



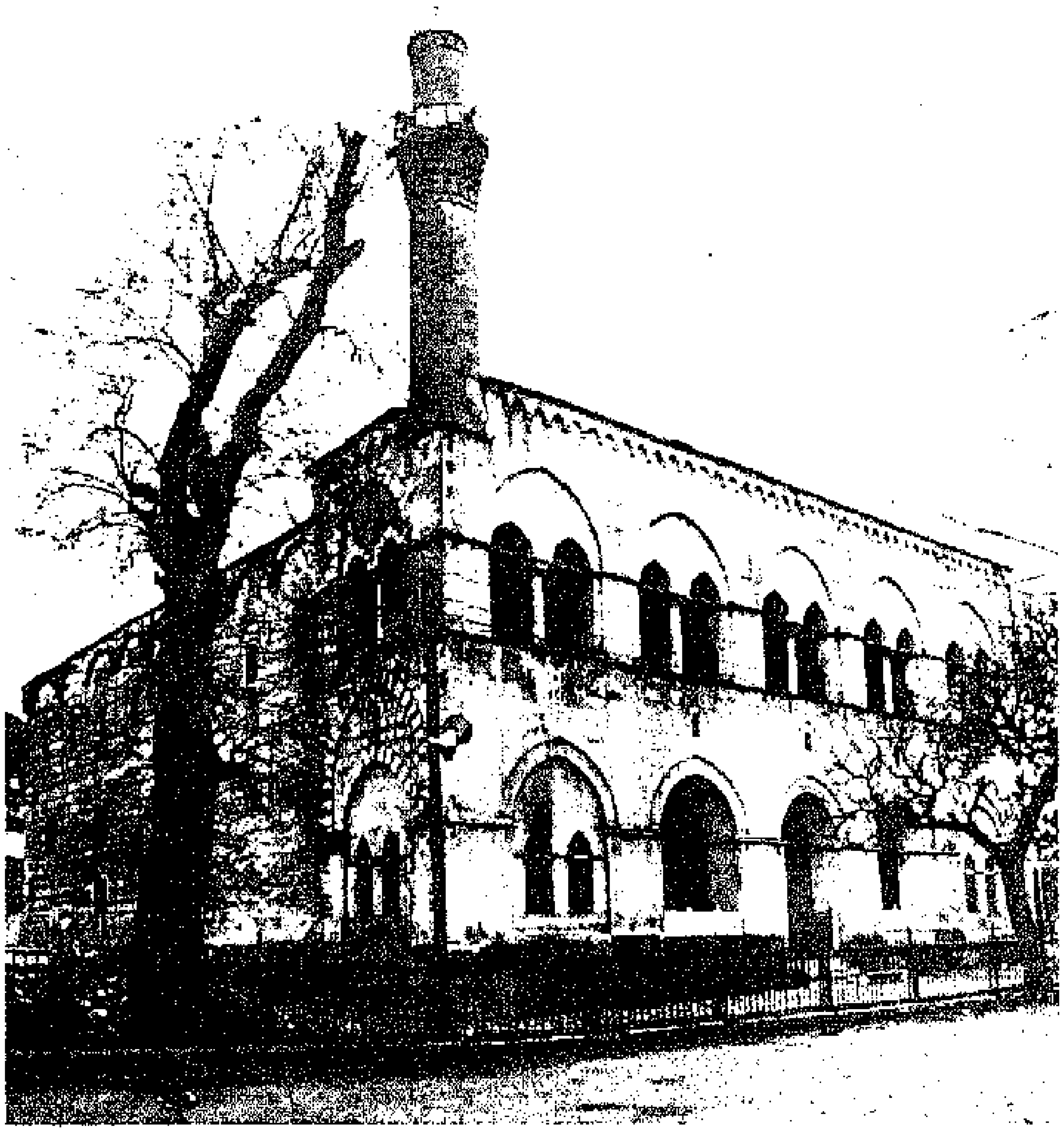
شكل ١٣٨ – باجين، مدرسة احمد غازي، المدخل ومنظر عام.



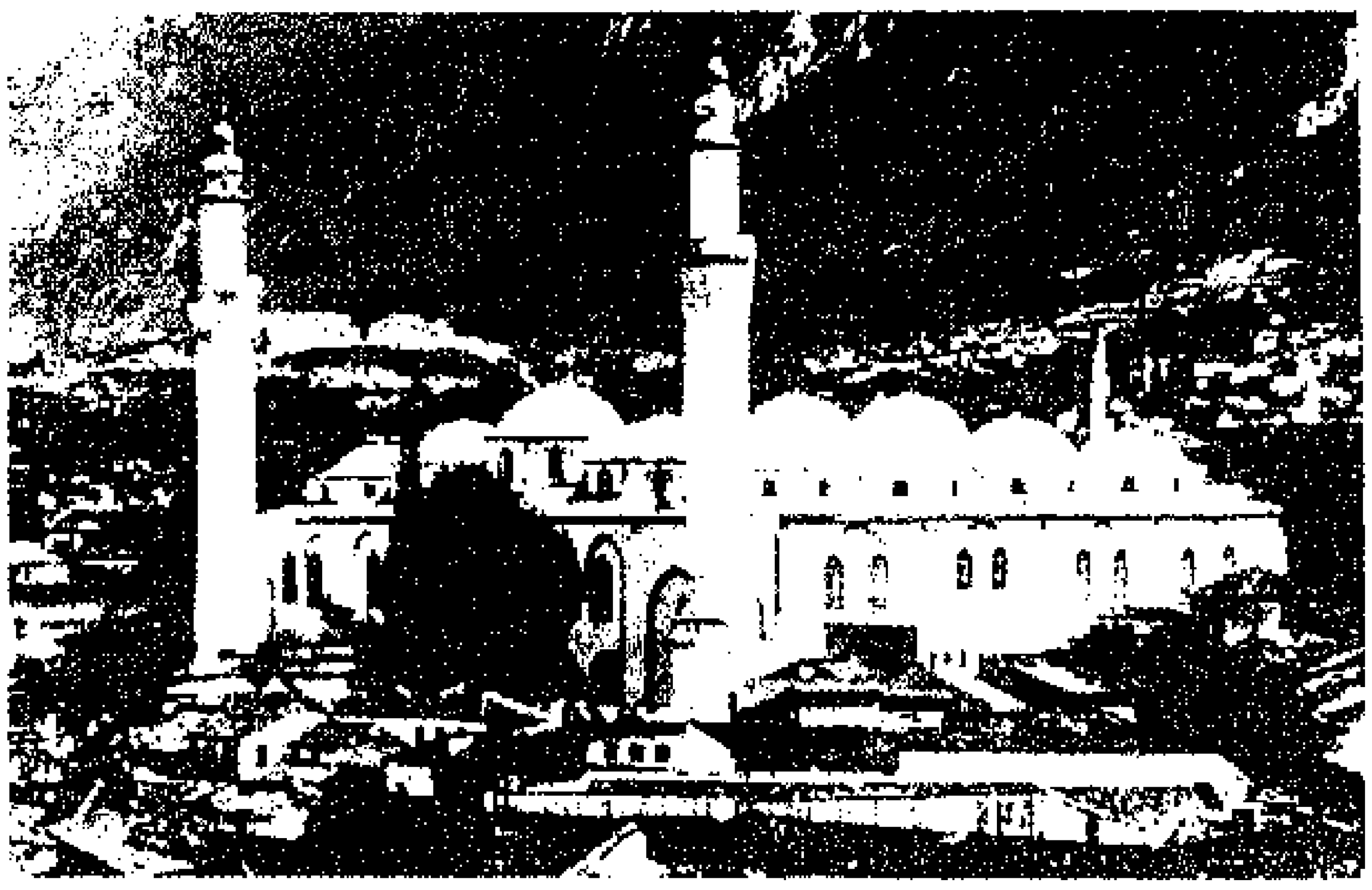
شكل ١٣٩ – ازنيق، المسجد الاخضر، منظر من الخلف.



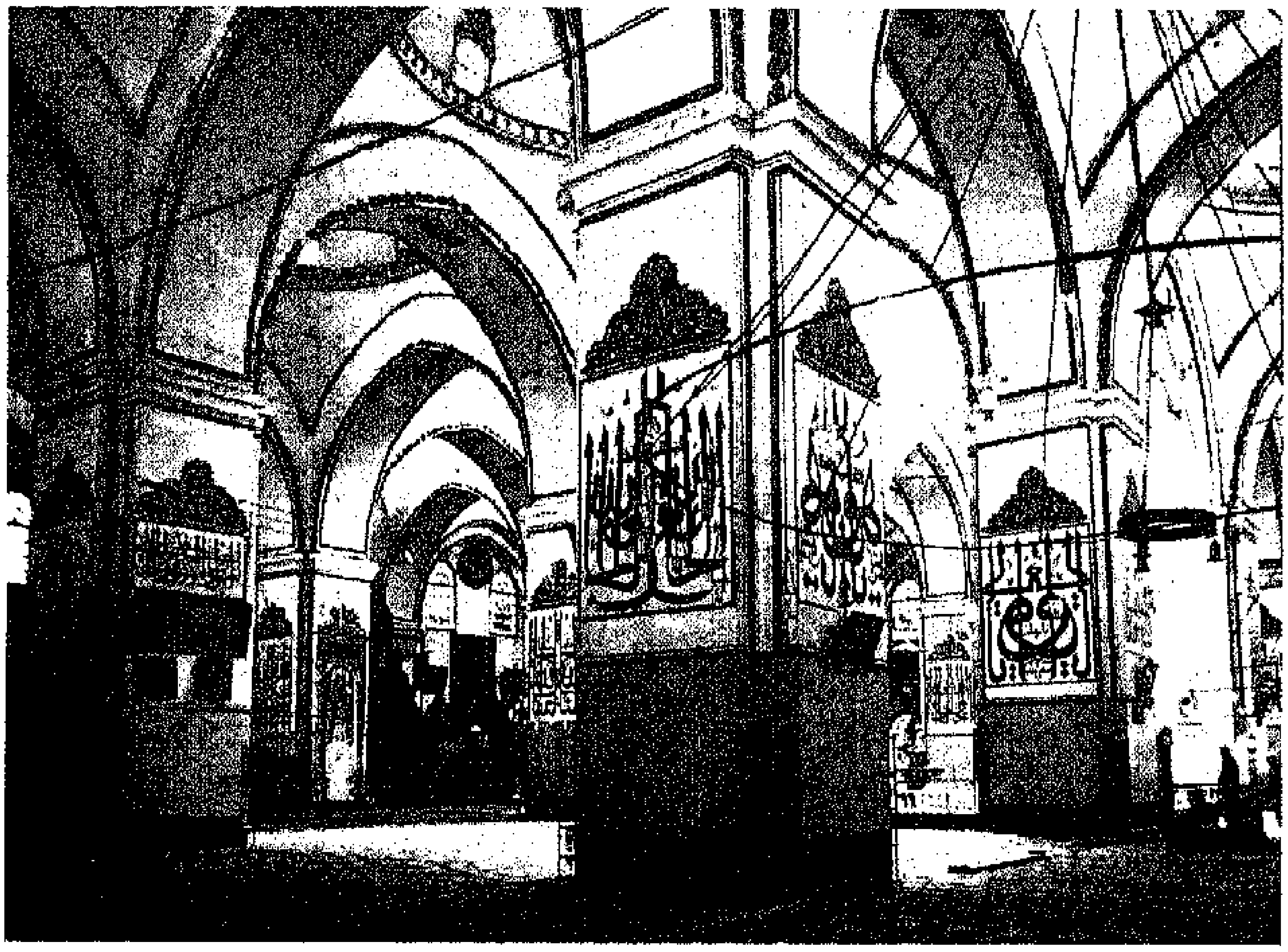
شكل ١٤٠ – ازنيق، نيلوفر خاتون، دار المرق.



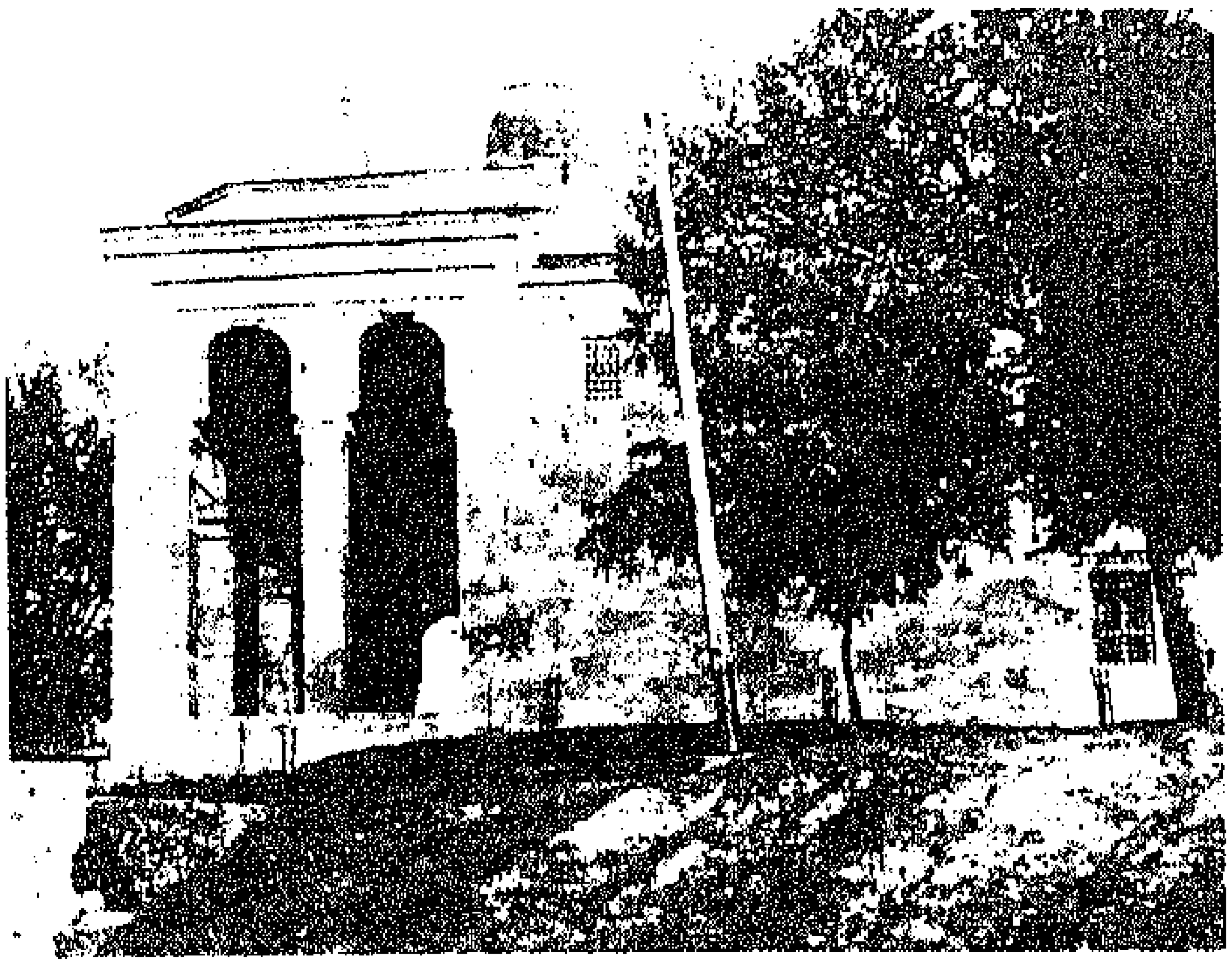
شكل ١٤١ـ بورسة، مسجد خداوندكار من الخارج.



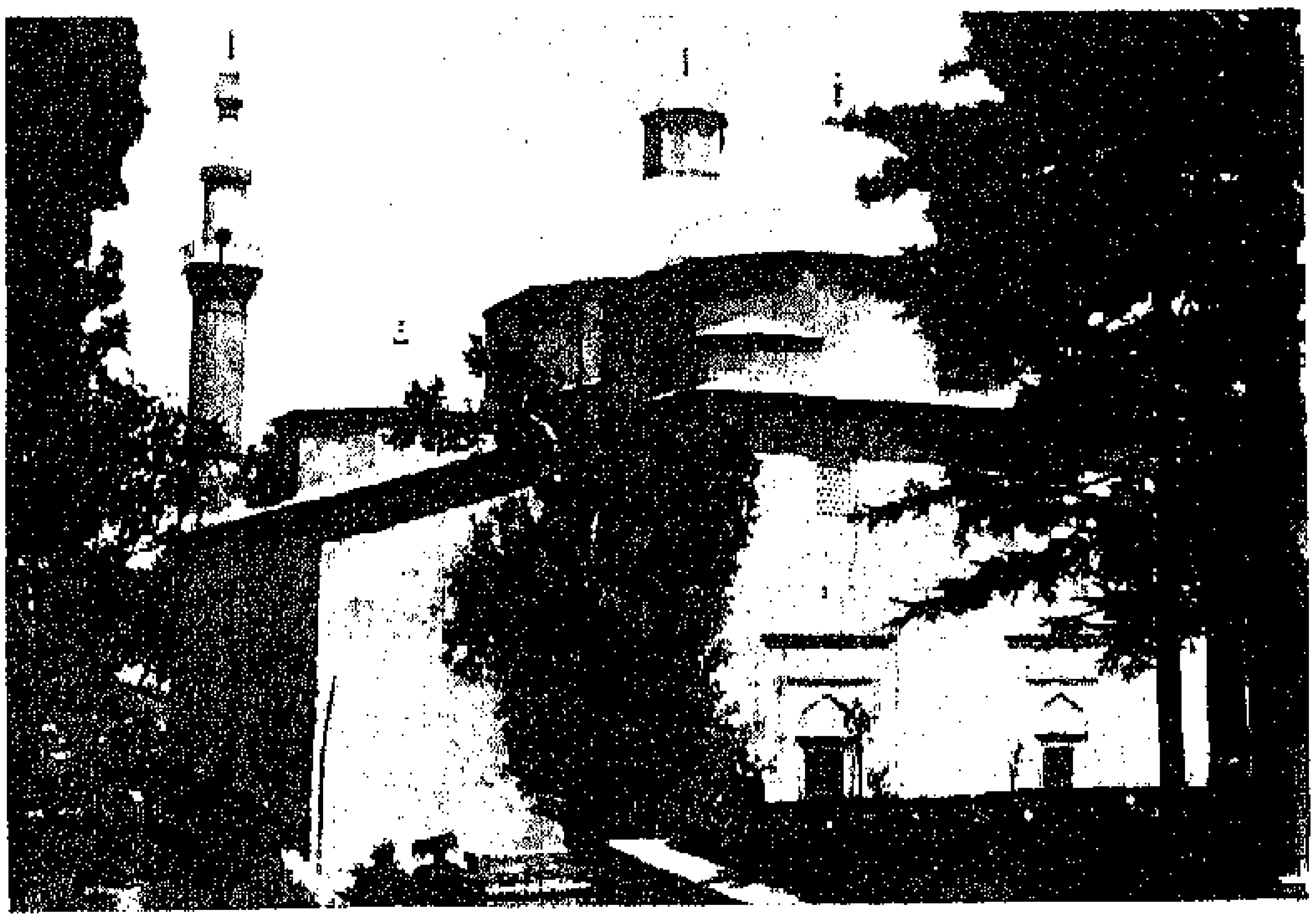
شكل ١٤٢ـ بورسة، الجامع الكبير، منظر عام.



شكل ١٤٣ـ بورسة، الجامع الكبير، من الداخل.



شكل ١٤٤ ـ بورسة، مسجد يلدريم، جانب من الصفة.



شكل ١٤٥ ـ بورسة، المسجد الاخضر، منظر خارجي عام.

شكل ١٤٦ ـ بورسة، المسجد الاخضر، المدخل.

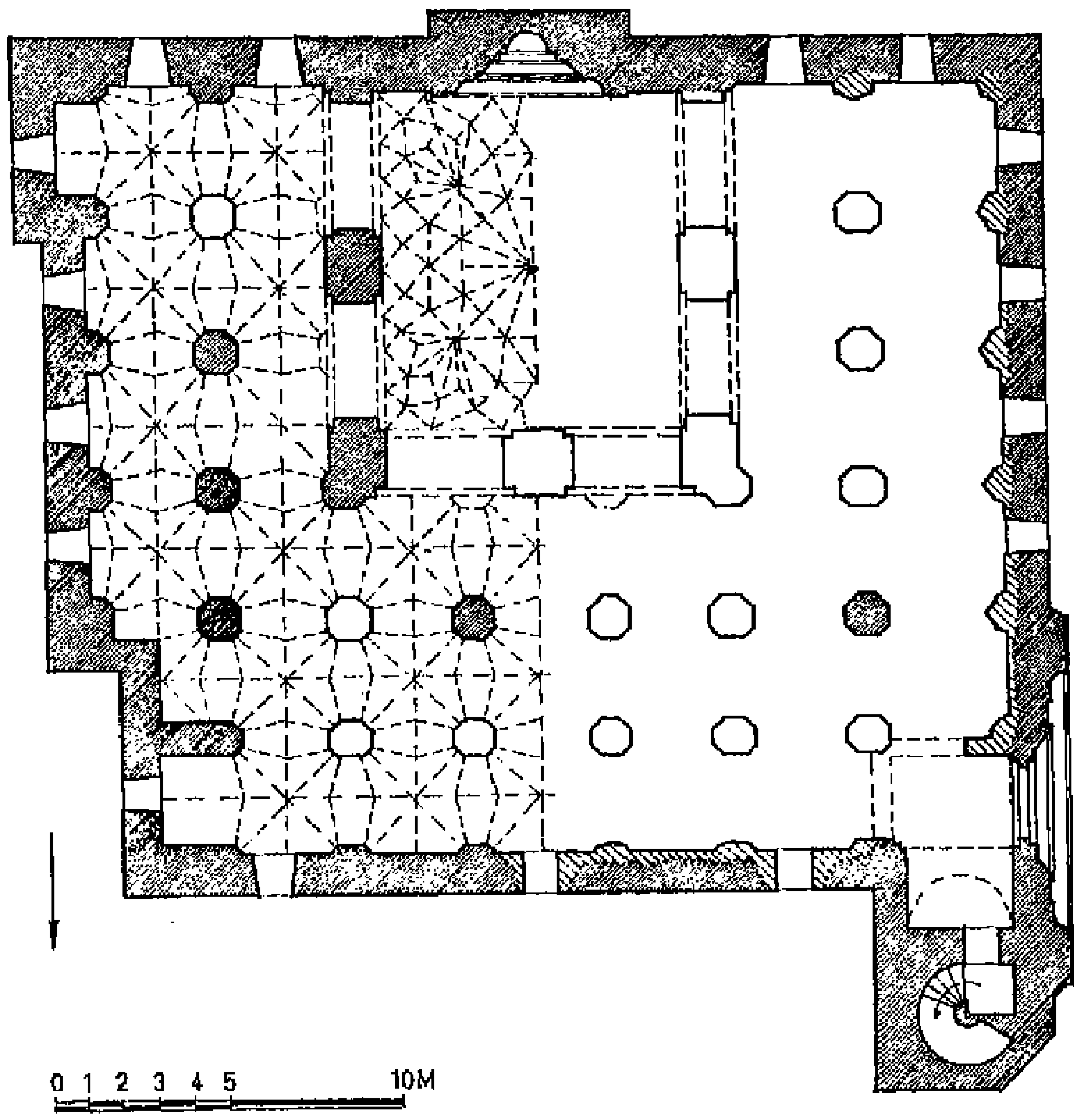
ابراج ركنية وتنتهي بهما الواجهة في كلا الجانبين. ويعتبر هذا المثال اخر امثلة الواجهات ذات المآذن التوأم. ولم يبق من هاتين المئذنتين سوى جزء من المئذنة اليمنى حتى المطاف الاول للمؤذن. وفكرة تخطيط الواجهة، (شكل ١١٣)، التي تبرز منها بقوة كتلة بوابة المدخل، تختلف بعض الشيء عن نظيرتها في مدرسة جفته منارة، حيث اضيف الى النسر المحفور فوق المروحة النخيلية، اسدان متقابلان اسفل المروحة النخيلية ذاتها.

وفي عام ٧١٢هـ/١٣١٢م، وفي عهد الحاكم الايلخاني سنقر اغا، شيدت الاميرة السلجوقية خداوند خاتون، ابنة قليج ارسلان الرابع في نيكده، ضريحا يغطيه سقف هرمي له ١٦ ضلعا، فوق قاعدة مثمنة من الحجر المنحوت. والواجهة الشرقية للضريح عبارة عن مدخل حسن المنظر؛ بينما ثلاثة من الجوانب الاخرى تشغل كل منها نافذة واحدة. وفي الجزء العلوي من بدن الضريح، (فيما يلي السقف مباشرة) وهو الجزء الذي يتكون من ١٦ ضلعا (فيما عدا ضلع المدخل) توجد في كل ضلع نافذة ذات شراعه. وللنوافذ عقد مدبب ويحيط بها شريط من المقرنصات. ونرى في احد النوافذ هيئة نسر برأسين. ونرى في خصرى عقد نافذة الى يسار مدخل الضريح صورة لحيوان خرافي – له رأس امرأة وجسم نسر –، وكل تلك الاشكال محفورة حفرا بارزا. والضريح حافل بالموضوعات الرمزية المحفورة بغرض الزينة، من ذلك الاسود والفهود والرءوس الادمية والمخلوقات العديدة؛ ونرى من حول ذلك كله الزخارف النباتية. وتحيط بشراعات النوافذ اطارات غنية بزخارفها الكثيرة التي تضم تعبيرات هندسية من النجمات والجدائل والمراوح النخيلية والافرع النباتية (شكل ١١٥). لكن ذلك جاء باسلوب جاف، لايجارى النسق السلجوقي الذي ساد الحفر عل الحجر. واذا كانت قد تجمعت كل هذه العناصر، بعضها الى جوار البعض كما وضحت في مستشفى اماسية وللمرة الاخيرة؛ الا ان الفارق الوحيد هو ان الزخارف المحفورة هنا مزدحمة بعدد كبير من صور المخلوقات الحية.

واستمر التأثر بالاساليب السلجوقية في العمارة – على الاقل بالاناضول – حتى نهاية القرن الرابع عشر؛ بل امتد ذلك حتى بداية القرن الخامس عشر، حين بدأت تظهر تطورات اصيلة في عدد من المراكز والدويلات التركية التي اخذت في الظهور حينذاك.

القره قيونلّيون

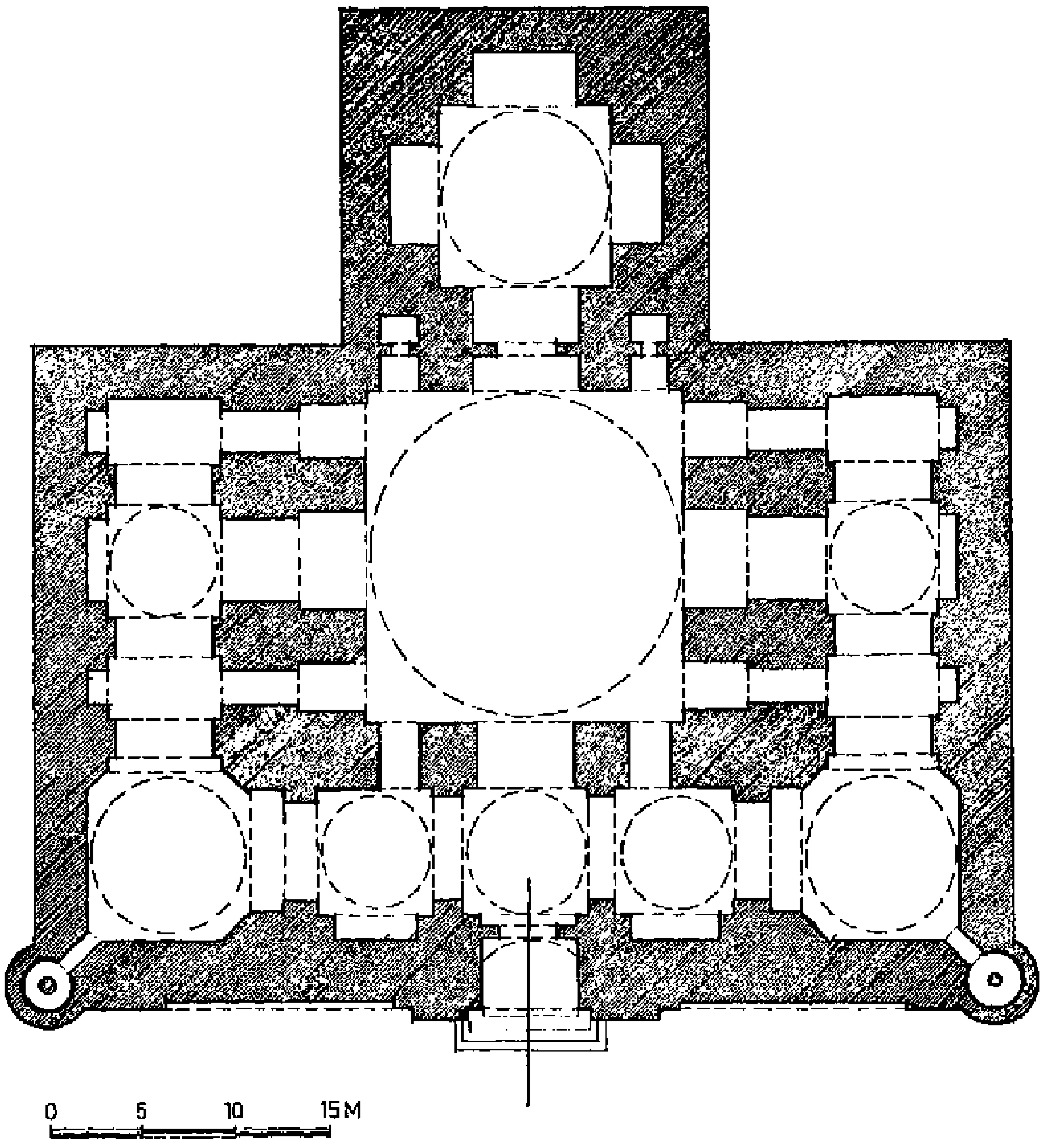
يعتبر المسجد الجامع في وان (Van) والمبنى بالطوب، من الاعمال الغنية بالزخرفة والتي يتجلى فيها جانب من التطورات الهامة بشرقي الاناضول، حيث ساد سلطان القراقيونليين في ذلك الوقت. ظل هذا المسجد قائما حتى عام ١٩١٣؛ ولكنه كان في حال سيئة من التخريب، ثم لم يلبث ان لحقه التدمير الكامل، حتى لم يبق منه سوى جزء يسير من بدن المئذنة. وبالرجوع الى تخطيط المسجد والصور التي نشرها عنه باخمان (W. Bachmann)، يمكن القول ان قبته (وقطرها ٩ امتار) كانت تتقدم المحراب، وترتكز على منطقة انتقال ذات عقود ركنية مقرنصة؛ وكان لكل واحد من تلك العقود زخارف تختلف عن الاخر. وقد ارتكزت هذه العقود على جدار القبلة وعلى خمس دعائم اخرى. وكانت هذه المنطقة من المسجد محاطة بصفين من الاقبية المتقاطعة من ثلاثة جوانب، وبثلاثة صفوف في الجانب الشمالي فقط. وتعتمد هذه الاقبية على دعامات مثمنة الشكل (تخطيط ٣٤). والحفريات التي جرت في منطقة المسجد، بدأت عام ١٩٧٠، وظهر منها ان المحراب ومنطقة القبة والجدران كانت تغطي بزخارف غنية محفورة على الطوب والجص،



تخطيط ٣٤ – وان، الجامع الكبير.

استخدمت فيها الالوان : الاصفر والازرق والاخضر والاحمر. وكانت الاقبية هي الاخرى مزخرفة باشكال متعددة من الطوب وبحشوات الجص. وحدث هنا مالم يحدث من قبل، اذ لم يظهر استخدام للبلاطات الخزفية. وعلى اية حال فقد كشفت هذه التفاصيل الزخرفية عن نوع من الصلة بفن السلاجقة العظام، وعلى الاخص ماكان بمسجدهم الجامع في قزوين ببلاد فارس. الا ان القباب ذات المقرنصات والاقبية، وظلل المداخل والزخارف الجصية؛ كل ذلك كان يوحي بمتغيرات القرن الرابع عشر. ومن وجهة النظر التاريخية، يمكننا القول بان اقرب الاراء الى الصواب، فيما يتعلق بتاريخ هذا المسجد، انه اقيم خلال فترة السلطنة الاولى لقره يوسف القره قيونلى (١٣٨٩–١٤٠٠)، اي قبل وصول تيمور. ولعله قد حدث هنا، مثلما يحدث في معظم الاماكن الاخرى، ان العودة الى الاساليب الزخرفية السلجوقية العظيمة كانت على يد صناع من قزوين.

ويمكن القاء بعض الضوء على عمارة المسجد القره قيونلى بصفة عامة، من مسجد اخر هو المسجد الازرق او المسجد المظفرى، الذ بنى في تبريز عام ٨٧٠/١٤٦٥، اي في المرحلة التي اعقبت وصول تيمور. وكان ذلك اثناء وجود حاكم قره قيونلى هو مظفر الدين جهانشاه؛ حيث تم التغلب على اقامة القبة بطريقة مبتكرة (تخطيط ٣٥). ففي كل من هذين المسجدين يفاجأ الانسان، بدخول المساحة كلها ضمن اسلوب تغطية يقتصر على الاقبية والقباب. وتخطيط مسجد تبريز يسوده التماثل التام، وهو اكثر ثراء من ناحية الزخرفة من مسجد وان (Van) المزخرف بالطوب، اما اسم مهندسه فهو : «همت الله محمد بن البواب».



مخطط ٣٥ - تبريز، المسجد الازرق.

وهناك ضريح حليمة خاتون في كيواش (Gevas) على الشاطىء الشمالي لبحيرة وان (١٣٥٨/٧٦١). ويتكون من ١٢ ضلعا، ويحلى كل ضلع عقد ناقص، يذكرنا بما نشاهده في عقود بورسه. وسقف الضريح هرمي، وتوحي حلياته البنائية باشكال المراوح النخيلية. ويضم كل ضلع من اضلاع المبنى حنية رأسية طويلة وضيقة، تنتهي في اعلاها بهيئة محارة بحرية. وفي بعض الأشرطة العريضة التي تدور حول الحنيات، امثلة من التعبيرات الهندسية المتشابكة والمجدولة، كونتها الاشكال الثمانية المتقاطعة (شكل ١١٦). والمبنى في جملته يشبه اضرحة القرن الثالث عشر في اخلاط، الا ان الزخارف هنا اكثر ابهارا واسلوبها اكثر تطورا. وكان كل ماحول بحيرة وان - في ذلك التاريخ - تحت سلطان الجلائريين. غير ان القره قيونليين، كانوا ايضا قد استقروا في المنطقة ذاتها. وربما كان عبد الملك عزالدين، الذي نجد اسمه وارداً في النقش المكتوب بخط الثلث على بوابة المدخل، من بكوات التركمان القره قيونليين. وترجع مقبرة ارزن خاتون في اخلاط الى عام ٧٩٩هـ/٩٦-١٣٩٧م، وهي مبنية على صورة مطابقة تماما لمقبرة حليمة خاتون في كيواش؛ لكن سقف قبتها الهرمي لاتزينه المراوح النخيلية، وانما يزدان باشكال متعددة من الوريدات المحفورة فوق كل بلاطة او حجرة في السقف. وترجع هذه المقبرة بالطبع الى زمن القره قيونليين (شكل ١١٧).

ومقبرة قادم باشا خاتون (١٤٥٨/٨٦٣)؛ تقع قرب ارجيش (Erjis)، الى الشمال من بحيرة وان. وقد بنيت لاحد امراء القره قيونليين، ايام حكم جهانشاه. وتزين البدن حنيات رأسية مزواة وعميقة، ولاوجود

لزخارف اخرى، اكتفاءً بكتابات من خط الثلث تزين بوابة المدخل؛ الى جانب سعفيات وتوريق وتعبيرات مجدولة، في العقد الذي يدور حول الباب.

وهناك مقبرة غير معروفة النشأة، ومن نفس الفترة الزمنية، وتقع على الطريق المؤدية الى باتنوس (Patnos). وبهذه المقبرة اشكال كائنات حيّة محفورة حفرابارزا،من ذلك نسورتلتوي رؤسها نحو الخلف،وقد اصطفت في تقابل على جانبي عقد المدخل. كما نرى اسدين محفورين في اعلى النسور السابقة، ونسرا له رأسين فوق النافذة. ويضاف الى هذا تعبيرات من السعفيات (المراوح النخيلية) والافرع النباتية واشكال التوريق. اما الحافة العليا للمبنى فتزينها كتابات قرآنية. وتشبه المقابرالقره قيونليةالمتأخرة، مقابر حليمة خاتون وارزن خاتون (Erzen)؛ ولكن بصورة ضعيفة. ويرجع هذا الضعف الى ضعف قدرات الصناع انفسهم، فاختلت بسبب ذلك النسب المتناسقة وتدهورت القدرات الفنية والمعمارية.

الآق قيونليون

ومن بين العمائر التي اقيمت في المدة من ٧٨٠هـ/١٣٧٨م الى ٩١٤هـ/١٥٠٨م، على يد الاق قيونليين التركمان – الذين حلو محل القره قيونليين – عدد قليل من المساجد مايزال باقيا في عاصمتهم دياربكر. واول هذه المساجد مسجد عينى منارة (Ayni Minare). وتذكر حجة الوقف الخاصة به ان بانيه هو خواجه احمد سنة ١٤٨٩م. ومساحته صغيرة واسلوبه تقليدي قديم، ويمكن ادراجه ضمن المجموعة الاولى من المساجد العثمانية التي يطلق عليها اسم «الزوايا» (التي تتصل بها غرف جانبية). وعمارة هذا المسجد بسيطة ويغطيه قبوان برميليان طويلان في الجانبين وثالث مستعرض في الوسط فيتكون بذلك الحرف (T) مقلوبا. وله بروز لمحراب خماسي الاضلاع يغطيه قبو كذلك، وفي المقدمة ظلة مدخل من اربعة اقسام لها سقف مسطح. ومئذنته مثمنة الشكل ومستقلة عن المبنى. ولاتماثل في ترتيب نوافده وابوابه.

ولمسجد الشيخ مطر قبة فوق عقود حاملة. وهو من عمل السلطان قاسم بن السلطان جهانكير الاق قيونلي. ويلفت النظر الى هذا المسجد، اختلاف الوان مداميكة المتخذة من الحجر المنحوت ذي اللونين : الاسود والابيض؛ كما ان ظلته الامامية ذات ثلاثة اقسام. اما المئذنة فمربعة وتقوم في مواجهته، فوق اربعة اعمدة، ومظهرها غير مألوف وقد بنيت هي الاخرى – ابتداء من النقش الكتابي الموجود بها – من مداميك حجرية باللونين الاسود والابيض بالتبادل. وتذكرنا هذه المئذنة بالمئذنة الاسطوانية التي ترتكز على اربع دعامات، بمسجد عثماني في بورسة باسم تيمور طاش باشا. ولا وجود بعد ذلك لاية زخارف اخرى. اما المسجد الذي بناه ابراهيم شقيق السلطان قاسم، في نهاية القرن الخامس عشر، فينقسم الى ستة اقسام تستند الى دعامتين مربعتين . والقسم الذي يتقدم المحراب، واللذان الى يمينه ، مغطاة باقبية منخفضة، بينما الاقسام الاخرى مغطاة باقبية صليبية. وفي مقدم المسجد ظلة تغطيها ثلاث قباب تحملها مثلثات تركية.

ومسجد نبي (Nebi)، الذي يرجع الى القرن الخامس عشر، والذي جرى عليه الكثير من الترميم والاصلاح، مبنى من حجر اسود وقبته تقوم على عقود حاملة، والى جانب القبة قبوان يضيفان اتساعا للمسجد. ولاتظهر هذه القبة من الخارج لاختفائها تحت غطاء مخروطي. ويغطي ظلة المدخل ثلاث قباب، كما تقوم الى يسار المسجد مئذنة عثمانية الاسلوب. وتصادفنا في عمارة هذا المسجد خطوة – فيها شيء

من التردد – نحو محاولة توسيع المبنى ذي القبة الواحدة من كلا جانبيه.

ومسجد الصفا (Safa)، المنسوب الى اوزون حسن (١٤٣٥-١٤٧٨) مبنى بالحجر المنحوت الابيض والاسود، وقد تعرض هو الاخر للكثير من عمليات الترميم والاصلاح على يد العثمانيين عام ١٥٣١. وله قبة رحيبة سداسية الاضلاع، ترتكز على عقود حاملة، ومن تحتها اربع دعامات وجداران. ولها في كلا الجانبين قبو للتغطية الى جانب قبة صغيرة فوق كل ركن. والذي لاحظناه من محاولة للابتكار في مسجد نبي؛ نراه هنا ايضا ولكن بصورة اكثر وضوحا. وتغطي ظلة المدخل خمس قباب. اما الزخارف الحجرية المحفورة التي تزين حشوة عقد النافذة الخارجية، فتضم تعبيرات من الخطوط المجدولة الناجمة عن تقاطع اشكال ثمانية الاضلاع، وهذه تتبادل معها وتتجاور، اشكال نجمية تتوسطها وريدات تعطي تشكيلات عرفنا امثالها على يد الغزنويين، في الزخرفة بالطوب في «رباط ماهي» (تصميم ١/ب). والى يسار ظلة المدخل ذات القباب الخمس، ترتفع مئذنة رائعة المظهر، تغطيها الزخارف من القاعدة الى القمة. اما الزخارف الحجرية التي من بينها المراوح النخيلية وزهرات اللوتس، والتوريق والافرع النباتية، والتي تملأ الحشوات، فكلها تشير الى بداية العصر العثماني، وتبدو بها بوضوح التكسية بالبلاطات الخزفية.

ومساجد الاق قيونليين في دياربكر، ابنية صغيرة المساحة وملفتة للنظر بهيئة عمارتها الحجرية وبتخطيطها وزخارفها.

ومن بين تلك المساجد، مسجد يرجع الى منتصف القرن الخامس عشر، موجود بقلعة ماردين، مايزال باقيا منه للان، جزء من قاعدة مئذنته بارتفاع ثلاثة امتار. وعلى الوجه الشمالي للمئذنة صورة محفورة لشعار الاق قيونليين، وهو الشعار الذي ظهر على عملاتهم. واكثر عمائرهم فخامة، يتمثل في مدرسة سلطان قاسم التي تنسب الى قاسم بك (١٤٨٧/٨٩٣-١٥٠٧/٩٠٨). فتخطيط عمارتها وقبتها ذات الاضلاع يشبه المدرسة التي بناها السلطان عيسى الارتقى (١٣٨٥/٧٨٧). ولعل الاق قيونليين هم الذين اتموا بناء هذه المدرسة التي لم يكن بنى غير نصفها، وذلك عندما استولوا على ماردين. ولعل ذلك ايضا هو سبب عدم وجود لوحة تأسيسية تعلو المبنى. اما البوائك واقبيتها المصنوعة من الطوب، والقبة ذات العقود الحاملة، التي اكتسبت اتساعا اكبر بفضل اقبيتها العميقة، فهذه ترجع الى المرحلة المتأخرة من الانشاء. ونرى ضمن بوائك الفناء سبيلا حسن الزخرفة بالايوان الكبير ويتصل بواسطة قنوات بخزان للمياه. وبعض هذه البوائك تغطية اقبية غنية الزخرفة. والمقبرة، والمسجد، والمدرسة ذات الطابقين، تشرف كلها على ربوتين، وتكوّن مجمعا بنائيا واحداً. ويذكرنا التكوين العام لظلة المدخل والواجهة، بمقدم مسجد عيسى بك في سلجوق، وهو يرجع الى زمن الايدينيين. اما عمارة الواجهة وزخارف حجارتها الملونة فتوحي بتأثيرات زنكية سورية، ومملوكية مصرية.

ومقبرة الامير حمزة في ماردين (١٤٣٥/٨٣٨-١٤٤٤/٨٤٨)، وهو ابن قره ياولاق (Qara Yawlaq) ارسلان، لها قبة فوق عقود حاملة وذات فصوص من خارجها، ومحاطة باربعة اقبية صليبية. وهي تذكرنا بمقبرة جلاّ بلاسيديا (Galla Placidia) في رافنا. ومبناها بسيط للغاية وخال من اية زخرفة.

ومقبرة زينال بك (Zaynal) بن حسن اوزون الاق قيونلي في حصن كيفا – على الشاطيء الايسر لنهر دجلة – لها قبة على شكل خوذة ترتفع فوق بدن اسطواني. وهي تختلف عن سابقتها في كونها بالطوب.

وهي مغشاة بالطوب المدهون والفسيفساء الخزفية ذات الالوان : الفيروزي والاسود والاصفر ولاسيما ظلة المدخل. ومهندس هذه المقبرة هو بير حسن، وهي ترجع الى النصف الثاني من القرن الخامس عشر. كما انها في حالة سيئة من التخريب والتصدع؛ الا ان الوان بلاطاتها وغناها بالتعبيرات الزخرفية لمما يؤكد اصالة اسلوب عصرها (شكل ١١٨).

ومن اثار الاق قيونليين الطريفة ذات الاصالة المعمارية، ضريح مجاور لمسجد بسيط انشىء عام ١٤٩٢/٨٩٠، للامير بايندر بن رستم بك في اخلاط. وبدن الضريح اسطواني تتخلله من ناحية الجنوب عقود مزخرفة مرفوعة فوق اعمدة بنسبة واحد الى ثلاثة، ومغطاة بسقف مخروطي، ومن تحت ذلك كورنيش من المقرنصات (شكل ١١٩). واسم مهندس المبنى «بابا جان» وهو في الغالب من اهل اذربيجان، واسمه وارد في النقش الكتابي الموجود.

وفي مدينة باكو، قصر للشروانيين به قاعة كبيرة، كانها فناء ذو بوائك، يضم مبنى يشبه ضريح اخلاط، ويختلف عنه فقط في ان تخطيطه مثمن الاضلاع. ويتفق الرأي على ان هذا الضريح يرجع الى القرن الخامس عشر، وانه وثيق الصلة باسلوب العمارة في اخلاط في مرحلة انتعاشها. ولابد ان يكون المسؤول عن البناء قد جاء من اذربيجان، حيث كانت العلاقات طيبة بين الشروانيين في باكو وبين الآق قيونليين. كذلك نجد تأثيرات واضحة على ضريح زينال في حصن كيفا، وهذه التأثيرات قادمة من نخجوان باقليم اذربيجان.

ونشير هنا الى بعض اوجه الشبه بين النافورة الالمانية، «التي اقامها ولهلم الثاني بميدان السلطان احمد بالاستانة، تكريما للسطان عبد الحميد الثاني»، وبين ضريح بايندير في اخلاط، اذ تتضح في كل من هذين الاثرين عناصر معمارية من العصر الرومانسكي.

الحميديون

تعرضت مدرسة دنداربك (١٣٠٢)، التي اقامها الحميديون في اغريدير، لكثير من اعمال الترميم والاصلاح. وكانت في بدايتها من طابقين وايوانين وباسلوب سلجوقي بالكامل. وتزدان تيجان اعمدتها الاصلية باشكال محفورة من الاوراق النباتية والطيور المجنحة المنتشرة في الاركان. اما المدخل، الذي يعود الى عام ١٢٣٨، فهو منقول اليها من احد الخانات السلجوقية. وثمة مدرسة اخرى من عمل الحميديين بناها الامير سنان الدين (١٣١٩) في قرقودلى (Korkuteli) من اعمال اقليم انطالية. وهي ذات ايوانين واسلوب سلجوقي. ونجد فيها الكثير من مواد البناء السابق استخدامها في ابنية سابقة.

ويشير النقش الموجود فوق الباب الجنوبي في ييولى منارة (Yivli) في انطالية الى ان المؤسس هو محمد بك الحميدي عام ١٣٧٣. والمبنى مقام فوق انقاض كنيسة، وكانت له ست قباب تحملها مثلثات تركية، ترتكز على اثنى عشر عمودا، وبعض تيجان الاعمدة كورنثي وبعضها ايوني وبعضها الاخر بدون تيجان. وبالجهة الغربية جزء يغطيه قبو يصل بين القباب. والقباب من الخارج مغطاة ببلاطات حمراء. وهذا المبنى – الذي يضم الان محتويات متحف انطاليه – هو اول مثال للمساجد الكبيرة المتعددة القباب، والتي ترجع الى عهد الحميديين بالاناضول. اما ييولى منارة ذاتها (اي المنارة ذات الفصوص) فقد غدت شعارا لمدينة انطاليه، بعد ان اعيد بناؤها من مطاف المؤذن الى القمة. وهي ترجع اساسها الى ايام السلاجقة، كما يدل على ذلك اسلوب عمارتها وكذاالنقش الكتابي الذي يعود بتاريخها الى ايام علاءالدين كيقباد الاول. على

انه لم يبق اي اثر للمسجد الذي كانت تتبعه هذه المنارة (شكل ١٢٠)، ولكن توجد الى جوار المسجد – الذي كان – مقبرة بناها محمد بك، لولده الذي توفي عام ١٣٧٧، اي بعد اربع سنوات من بناء المسجد. والمقبرة لها ظلة من الرخام وسقف هرمي مرتكز فوق قاعدة مثمنة الاضلاع. وهي بسيطة البناء واسلوبها هو اسلوب الاضرحة السلجوقية. ولاتوجد لنوافذها اطارات او اشرطة تدور حولها. ومع ان محمد بك واسرته يعرفون باسم «التكه لى» نسبة «التكه»، وهم التركمان الذين استقروا بانطالية، الا انهم في الحقيقة يمثلون وحدهم الفرع الذي استقر في انطالية من الحميديين.

الارتنيون

هناك اثران جنائزيان بوسط الاناضول، يرجعان الى زمن دولة الارتنيين، نسبة الى ارتنا، وهم الاويغور الترك بوسط اسيا. ويشير المبنيان الى ميلاد اسلوب معماري اصيل. واحدهما: ضريح لعاشق باشا في قيرشهر (١٣٢٢/٧٣٣)، وكله من الرخام وله واجهة طويلة متماثلة وقبة تشبه خيام القرغيز، ومدخل مرتفع ضيق يقوم في احد الجوانب بصورة تقربه من اسلوب العمارة السلجوقية، على الرغم من انه يعلن في الوقت ذاته، عن ميلاد اسلوب جديد تماما. ويصادفنا في النقش الكتابي الموجود هنا، شيء من الغرابة، اذ انه موضوع في مقدم قاعدة القبة، ضمن دخله تدور حولها حلية بنائية مضفورة. اما دخلة الباب فيدور حولها اطار من تعبيرات متشابكة. وتشغل واجهة المبنى نافذة واحدة قريبة من الارض، لها حشوة عقد مدببة (شكل ١٢١). والمقبرة ذات مساحة مربعة تعلوها قبة، وبها غرفة مستطيلة الى جوار المدخل. والعناصر المعمارية اصيلة ومتعددة ويحكمها كلها انسجام وتوافق كاملين.

اما مقبرة الشيخ حسن بك بن ارتنا في سيواس، وتعرف الان باسم كودوك منارة (اي المنارة الناقصة)، فذات جسم اسطواني يرتكز على منطقة انتقال مكونة من مثلثات صماء من الطوب. وهذا كله تحمله قاعدة مربعة، مبنية من الحجر المنحوت. وقد سقط عن هذه القبة غطاؤها الهرمي (شكل ١٢٢). والوانها مبهجة، فهي مبنية من مداميك من الطوب تتخللها صفوف من البلاطات الكبيرة المعينة الشكل ذات اللون الفيروزي. اما تلك التي نسقت بالتبادل مع الطوب في الجزء العلوي من المبنى فتضم تشكيلات غير عادية تجمع بين الافرع النباتية البيضاء اللون، فوق الارضية الزرقاء الداكنة.

وهناك مبنى اخر يرجع الى زمن الارتنيين هو «كوشك مدرسة» بقيصرية، اسسه الامير ارتنا نفسه عام ١٣٣٩ لزوجته سولى باشا. ويبدو المبنى من الخارج وكأنه حصن، ويتم الدخول اليه من خلال باب صغير. ويؤكد هذا المعنى وجود حوائط ذات شرافات من الحجر المنحوت. وللمبنى فناء له بوائك ترتفع فوق دعامات. وليست به اجزاء مغطاة سوى القاعات الطويلة الموجودة على جانبي ايوان المدخل، وهذه تغطيها الاقبية. وبهذا المبنى مقبرة مثمنة الشكل، ولها سقف هرمي يقوم على قاعدة مربعة لاترتفع كثيرا وتقوم وسط الفناء. وربما كانت هذه المدرسة المنغلقة على نفسها والمبنية خارج المدينة، رباطا في اول امرها. ومن المحتمل كذلك ان يكون ارتنا وزوجته قد دفنا بها. وعلى اية حال فان الانطباع العام للمبنى يوحي بانه بناء جنائزي كبير.

ويمكن نسبة المقابر التي ترجع الى منتصف القرن الرابع عشر في قيصرية الى زمن الارتنيين. فمقبرة صرجالى عبارة عن بناء اسطواني بسيط من الحجر المنحوت المنتظم الشكل. وعندما زال غطاؤها المخروطي،

ظهرت قبة المقبرة المصنوعة من الحجر الاملس. وكان غطاء القبة مكسواً ببلاطات فيروزية اللون ومنه اخذ المبنى اسمه. وبدن المقبرة من الخارج يتكون من ١٢ ضلعا. اما مقبرة علي جعفر التي تهدم جزء من سقفها الهرمي، القائم فوق بناء مثمن الاضلاع، فتلفت النظر بمدخلها الشمالي المربع الاضلاع الذي اصابه التدمير الان. وهذه المقابر تختلف عن المقابر السلجوقية المبكرة ببساطة خطوطها الهندسية. وهناك مقابر اخرى في قيصرية يمكن ارجاعها الى نفس الفترة حيث لها نفس الخصائص.

ومسجد سنقربك في نيكده (١٣٣٥م)، يرجع هو الاخر لعصر الارتنيين. وقد اصيب بالحريق في القرن الثامن عشر، حيث كان السقف والاعمدة كلها من الخشب. ويتكون المسجد من ثلاث بلاطات : الوسطى هي الاوسع وتغطيها اربع قباب. اما البلاطتان الجانبيتان فقد غطيتا بالاقبية. ويتوسط المدخل الواجهة الشرقية، وكانت تعلوه مئذنتان توأم. وفي الناحية الجنوبية مقبرة مثمنة الاضلاع، ماتزال باقية. ويمكن القول، من وجهة النظر المعمارية، ان مسجد سنقربك جدير بالاهتمام بالنظر لمدخله الشمالي الشرقي، بسبب الزخارف الحجرية الموجودة فوق المحراب ذات النسب غير المألوفة. وتذكرنا رءوس الحيوانات هنا – ومنها اشكال اسود وحيوانات خرافية منبثة بين ثنايا الافرع النباتية التي تزين المدخل – بما في المسجد الكبير في بونيان(Bünyan). لكن ثمة فارقا وحيدا بينهما هو ان الاسلوب هنا اكثر نضجا والفنان اكثر دقة ومهارة. ويمكننا القول، ان شعار النسر ذي الرأسين الذي يعلو عقد الباب الشمالي الشرقي، والنوافذ القوطية المستديرة ذات الزخارف الشبكية، تتخلل حشوات عقود النوافذ، والمدخل والتيجان القوطية للاعمدة الركنية بالمحراب، كل ذلك من العناصر الغربية والدخيلة. ويرى أ. جبريل ان ذلك قد يرجع الى تأثيرات قادمة من الجنوب. وربما من قبرص بصفة خاصة. واحتلت الزخارف الهندسية مكانا بارزا ولاسيما اشكال النجوم والخطوط المجدولة؛ الى جانب التعبيرات النباتية كالمراوح النخيلية وزهرات اللوتس (شكل ١٢٣). وعمارة المسجد اصلية تقليدية، كما يبدو من ظلة المدخل التي تعلوها المئذنتان التوأم. ويصادفنا هذا الاسلوب هنا لاول مرة، بعد ان شاهدناه في منشئات صاحب اتا في قونية، حيث التكوينات الزخرفية غير المألوفة وحيث الاساليب القوطية واضحة التأثير. ومنبر هذا المسجد موجود الان في مسجد ديشارى في نيكده. ويرد في النقش الموجود بالمسجد اسم السلطان الايلخاني «ابو سعيد بهادرخان» وسنقراغا، مع اسم خواجه ابو بكر صانع المنبر. وهو منبر بسيط الصنعة، به تطعيمات من الصدف، ولاتاريخ عليه. والخلاصة انه قد بدأت تظهر في عمائر الارتنيين، بشائر اسلوب جديد مختلف عن اسلوب السلاجقة.

القره مانيون

تجيء دولة القره مانيين (١٢٥٦–١٤٨٣) كأقوى دول الامراء التركمان واطولها عمرا، فيما عدا العثمانيين. فقد وضع القره مانيون نصب اعينهم ان يحتلوا مكانة دولة السلاجقة، وان يحافظوا على تقاليدها واساليبها الفنية. ولهذا لم يقدم القره مانيون في عمارتهم للمساجد ابتكارات جديدة. ورأينا مساجدهم تغطي باسقف مسطحة تحملها الدعائم والعقود، واحيانا ماتوجد قبة فوق المحراب، واكتفوا بالمسجد ذي القبة الواحدة.

والمسجد القره ماني الكبير في اقسراي (١٤٣١)، الذي تناولته ترميمات واصلاحات عديدة، عبارة عن بناء مربع تقريبا، يضم خمس بلاطات متعامدة على جدار القبلة، وتغطيها جميعها الاقبية؛ اللهم الا المنطقة

التي تتقدم المحراب والمنطقة المناظرة لها من الطرف المقابل فتغطي كلا منهما قبة. اما ظلة المدخل ففي الناحية الغربية. والمنبر خشبي غني بالزخارف من صناعة حرفي سلجوقي. وقد جيء بهذا المنبر للمسجد، من مسجد اخر متخرب لقليج ارسلان الثاني في اقسراي، ولاوجود لصحن بالمسجد.

وهناك مسجد الايبليكجي (İplikçi) في قونية، وقد وصلنا بشكله الحالي – نتيجة لاصلاحات تمت عام ١٣٣٢ – ويظن انه بنى في النصف الاول من القرن الثالث عشر؛ واعيد بناؤه في زمن القره مانيين – على يد رجل يدعى «حاجي ابو بكر». والمسجد مربع تقريبا وله سبع بلاطات متعامدة على جدار القبلة، ويغطي بلاطة المجاز (البلاطة الوسطى) ثلاث قباب ترتكز على دلايات؛ بينما تغطي البلاطات الاخرى الجانبية، اقبية مستعرضة، الى جانب قبو بسيط امام المحراب. ويمكن مشاهدة بقايا محراب سلجوقي مزدان بالفسيفساء الخزفية، فيما وراء محراب عثماني اخر مصنوع من الرخام.

واستمرت التقاليد المعمارية السلجوقية متبعة في بناء المدارس زمن القره مانيين، وهذه هي المدرسة الزنجيرية (Zinciriye) (١٣٣٦) في اقسراي، المعروفة بايواناتها الاربعة ذات البوائك وبقبابها البيضية الشكل الموجودة على جانبي ايوان القبلة، حيث مانزال نرى بقايا من الفسيفساء الخزفية. كذلك مانزال نشاهد التأثيرات السلجوقية على المدخل الرائع لتلك المدرسة.

واكبر المدارس القره مانية هي طول مدرسة (Tol). التي تعاني من تخريب شديد. بناها الامير موسى بك في ارمناك عام ١٣٣٩ حسب التخطيطات التقليدية. لها ايوانان وفناء له بوائك وايوان للمدخل له ظلة. وبهذا المدخل المرتفع نقش كتابي وشباك مربع بأسفله شريط من المقرنصات. وهنا نجد بعض الاختلاف عن المداخل السلجوقية. اما الباب فذو عقد منخفض.

ونرى تخطيط الابنية ذات الايوانين، والفناء ذا البوائك للمرة الثانية في المدرسة الخاتونية في قره مان. وهي المدرسة التي بناها المهندس نعمان بن خواجه احمد عام ١٣٨٢ لنفيسة سلطان ابنة مراد الاول وزوجة علاءالدين بك القره مانى ونشاهد في الخطوط المجدولة على الحافة التي بظلة المدخل البارز المصنوع من الرخام الابيض، اشكالا سبقت رؤيتها في كوك مدرسة في سيواس وفي مدرسة جفته منارة بارضروم، لكن بطريقة مبسطة لاطلاوة فيها (شكل ١٢٤). ويدخل ضمن هذه المجموعة، ظلة مدخل جامع اشرف اوغلى وطاش مدرسة في بيشهر.

وآق مدرسة في نيكدة (١٤٠٩) مدرسة اخرى بنيت وفق التقاليد السلجوقية، كما يبدو من تخطيطها ذي الطابقين وايوانيها المتماثلين. الا ان مدخلها الفخم «وقرندة» واجهتها المفتوحة ذات العقود المزدوجة والحلية المسنمة المقعرة معا، كل ذلك يقرب شكلها من هيئة القصر. واقتراب الشبه بين واجهة هذه المدرسة، وواجهة مسجد خداوند في جكركه (Çekirge) بمنطقة بورسه، انما يعود الى المؤسس علي بك القره مانى الذي امضى عدة سنوات مع جده السلطان مراد خان في تلك المدينة، ثم دعم مُركزه بزواجه من ابنة السلطان العثماني محمد جلبي. ومن جملة العناصر المعمارية الاصيلة في اق مدرسة : ظلة مدخلها وعقدها المسنم المقعر الذي يدور حول ستارة مقرنصة متساوية الساقين، وبوائكها ذات العقود المدببة القائمة فوق الجدران بما عليها من زخارف بنائية متشابكة، وايوان قبلتها ذي النافذةفي آخره.والفناء يتوسطه بئر للمياه،

اما الواجهة فقد شوهت كثيرا بسبب العديد من الترميمات. وتستخدم المدرسة متحفا في الوقت الحاضر (شكل ١٢٥).

ويمكن ارجاع تخطيط المدرسة الخاتونية باقسراي (١٤٣٢)، لفكرة التخطيط العامة للمدارس السلجوقية. مع الاخذ في الاعتبار بوجود بعض التعديلات. واستخدام تيجان الاعمدة الكورنثية والايونية هنا، ظاهرة غير مألوفة. هذا والجانب الايمن من واجهة المدرسة يشغله سبيلها بالكامل.

وضريح ابراهيم بك موجود ضمن مجمع معماري به دار للمرق (İmaret) ومسجد ومدرسة ودار للقرآن ودار للضيافة. وتم بناء ذلك كله على يد ابراهيم بك الثاني في قره مان عام ١٤٣٣. والمبنى رحيب في الوسط، تغطيه قبة كبيرة تحملها دلايات مروحية الشكل، تشبه ماعرفه السلاجقة لكن باسلوب اكثر بساطة. ولا وجود للبوائك الجانبية. والزخارف، والسطور الثلاثة المكتوبة بالنسخ فوق المدخل، والعقد المدبب حولها، كلها تختلف في اسلوب صياغتها عن اساليب السلاجقة. اما المحراب المصنوع من الخزف فموجود الان في جينلي كوشك اي كوشك الخزف (Çinili Köşk) باستانبول. وبالضريح ثلاثة توابيت تخص ابراهيم بك وولديه، تزينها زخارف غنية من الملاط. وتعتبر «دار المرق»هنا،من افخم ماخلف القره مانيون، وهي مأخوذة عن نموذج سابق بمدرسة موسى باشا في قره مان، التي ترجع لمنتصف القرن الرابع عشر. وهذه الدار ذات بناء متماثل ولها قبة تغطي منطقة الوسط وصف من العقود المحمولة فوق الاعمدة. والمئذنة التي ترتفع الى يمين مدخل المجمع تطابق تماما مئذنة دار المرق. وقد تهدمت هذه المدرسة عام ١٩٢٧، وان ظل استمرار ظهور المدرسة ذات القبة والمدرسة ذات الايوانات، هو المؤكد لاستمرار الاساليب السلجوقية.

وفي قونية، بني القره مانيون دارين للحُفّاظ (حفاظ القرآن)، اسم واحدة منهما : «دار خاص بك للحفاظ»، وهذه انشئت عام ١٤٢١ وتغطيها قبة مرتفعة محمولة فوق مثلثات تركية ولها بدن مكعب الشكل مبنى بالطوب ومكسو من جوانب ثلاثة منه بالحجر المنحوت؛ بينما الجانب الذي به الواجهة مغطى بحشوات رخامية محفورة باشكال من النجمات المتشابكة وتكوينات من الخطوط المجدولة. ومن المؤسف ان معظم هذه التكسيات الرخامية قد سقطت عن الواجهة (شكل ١٢٦). والمحراب غني بزخارفه من الفسيفساء الخزفية، التي تعتبر امتدادا للتقاليد السلجوقية. والمكان من الداخل تكاد تغلب عليه الظلمة.

اما دار الحفاظ الثانية، دار نصوح بك، فأرحب من السابقة ولها قبة واحدة من الحجر المنحوت. وتاريخ الانشاء غير معروف، وكانت تغطي ظلة مدخلها ثلاث قباب تهدمت منذ زمان، ولم يبق من ذلك سوى مطالع العقود مع افريز تحلية اوراق من نبات الاقنت. وهي من الداخل حسنة الضوء، بفضل النوافذ المستديرة الموجودة في كل جانب من جوانب رقبة القبة المثمنة الاضلاع. وتوجد فيما بين تلك الفتحات المستديرة، نوافذ ذات عقدين مدببين في اعلا الجدار. ويكشف هذا الاسلوب عن بداية تأثر بالعمارة العثمانية.

ويتبع الاثار القره مانية الجنائزية، ضريح ذو ١٢ ضلعا من الحجر المنحوت في قره مان، يخص علاء الدين بك القره ماني الذي قتل عام ١٣٩٧. وهو بناء مخرب تماما، وسقفه مخروطي مضلع، وظلة مدخله بسيطة، تشغل احد اضلاع المبنى؛ وتحيطه من اعلاه كتابات قرآنية. وهو يعتبر اقدم المقابر القره مانية المعروفة، كما يتصل بأحد اضلاعه مسجد مجاور له (شكل ١٢٧). ويختلف اسلوب هذه المقبرة في جملته

عن اسلوب العمائر الجنائزية السلجوقية. وهو ان كان بسيطا في عمارته، الا انه مقبول المظهر.

ومقبرة جلال الدين الرومي في قونية، مقبرة بالغة الروعة. ارتفاعها ٢٥ مترا، وقد اكمل بناءها القره مانيون، ولما كانت وفاته عام ١٢٧٣، فقد دفن في غرفة بسيطة تعلوها قبة لها ايوان واحد؛ قام بعملها ولده سلطان ولد (Sultan Veled) مع عدد من الامراء السلاجقة، وكان مهندسها : بدر الدين التبريزي، اما الزخارف فمن عمل الصانع «عبد الواحد». وكانت هذه المقبرة الاولى على هيئة قبة ذات مقرنصات تحملها اربعة عقود. وفي عام ١٣٩٧، قام علاءالدين علي بك القره ماني بتعليتها باضافة رقبة مضلعة وتغطيتها بالبلاطات الخزفية، وتوج ذلك بسقف مخروطي.

وفي اقشهر مقبرة للسيد محمود الحيراني عام ١٢٦٨. وهذه استكملت بناءها عام ١٤٠٩، زمن محمد بك الثاني القره ماني. وجسمها اسطواني مضلع ورقبتها المتعددة الاضلاع مبنية بالطوب وترتكز على قاعدة من الحجر. وهي مزوقة بطوب خزفي من ثلاثة الوان مع بلاطات نجمية الشكل او صليبية اضيفت في وقت لاحق. وقد ورد اسم مهندسها على احدى البلاطات هكذا : «اصلي بن عبد الله». وربما يكون هو نفسه الذي قام بعمل اللمسات والاضافات الاخيرة التي انتهت اليها مقبرة جلال الدين في قونية .

وهناك مقابر اخرى قره مانية من القرن الخامس عشر، مثل مقبرة الفقيه ده ده وقلندرخانه في قونية، وهي تتكون من سقف هرمي مبنى بالطوب يرتكز على بدن مثمن الاضلاع مصنوع من الحجر المنحوت، وكل ذلك باسلوب سلجوقي تقليدي.

الجندريون

في القرن الرابع عشر بني الجندريون مساجدهم بقبة واحدة، اي وفق النظام العثماني ذي الغرف او الاركان الجانبية (حيث نظام الزوايا التي يسكنها الدراويش). ويمكن تتبع هذا الاسلوب في اقليم قسطموني. فمسجد نجار له قبة محمولة على عقود، تغطي بناء مربعا. وله صفّة ذات ثلاث قباب، دمرتها زلازل عام ١٩٤٣. والابواب التي صنعت سنة ١٣٥٦، غنية بالزخرفة، وهي من عمل رجل من انقرة اسمه عبد الله بن محمود.

وهناك ايضا مسجد صغير ذو اعمد، له سقف من الخشب؛ بناه الامير محمود بك عام ١٣٦٦ في قرية قصبة (Kasaba) قرب قسطموني. ومع بساطة هذا المسجد المتناهية من الخارج، الا انه غني من الداخل بزخارفه المتعددة الالوان بما في ذلك باطن السقف، وكلها تنطق بالنضارة والطرافة. اما الزخارف المحفورة بمحرابه الحجري فتذكرنا بمحراب المسجد الكبير في سينوب، كما تذكرنا ابوابه الخشبية وما بها من حفر بعمل صانع انقره المعروف عبد الله بن محمود.

واقام اسماعيل بك (١٤٤٣–١٥٦٠)، اخر امراء الجندريين، مجمعا بنائيا في قسطموني ضم مسجدا ومقبرة ومدرسة وداراً للمرق وخانا وحماما. وجاء المسجد على هيئة الحرف (T) المقلوب، وله صفّة مدخل تغطيها خمس قباب، الوسطى منها مضلعة؛ وكان تمام بنائه عام ١٤٥٤. ويتكون من منطقتي قباب تلي الواحدة منها الاخرى ، وغرف متناظرة ذات اقبية على جانبي القبة الامامية ، تطل بابواب صغيرة على جانبي القبة ومنطقة الوسط . وفي اعلاه القبة الاولى فتحة مستديرة في السقف كما ترتكز القبة التي تعلو

المحراب على دلايات مقرنصة. والنقش الموجود بالمدرسة (١٤٧٥)، يشير الى انها بنيت زمن العثمانيين. وقد تهدمت البوائك الخشبية التي كانت حول الفناء وفي مواجهة غرف الدراسة. وهناك المقبرة،وهي تستلفت النظر؛ فلها قبة من الطوب وعقود حاملة مضلعة، مروحية الشكل، مقامة فوق جدران سميكة من الحجر المنحوت. وقد سقطت هذ القبة عام ١٤٦٠/٨٦٥. وعندما استولى محمد الفاتح على قسطموني، اعطى اسماعيل بك، كاقطاع عسكري (تيمار) كلا من ينيشهر وابنه كول ويارحصار. غير ان اسماعيل بك لم يلبث ان ارسل الى فلبيه (Filibe) حيث مات ودفن هناك، واستخدمت مقبرته هذه لصالح اقربائه والعلماء الذين كانوا في رعايته. ولهذا تضم المقبرة حول عشرة توابيت، محفور عليها باناقة، كتابات بخط الثلث.

الكرميانيون

بني الكرميانيون في كوتاهية مساجد جعلوا منها مركزا لادارتهم؛ كانت ذات قبة واحدة حسب الاسلوب التقليدي، كما كانت لها صفة مدخل من ثلاث قباب. واقدم هذه المساجد مسجد قورشونلى، الذي بناه عام ١٣٧٧، احد الاخيين (اعضاء النقابات او الاتحادات المهنية) واسمه الشيخ محمد. وقبة المسجد محمولة على مثلثات تركية، ومن تحتها قاعدة مربعة الشكل. وصفة المسجد المطلة على الخارج، يغطيها قبو في الوسط وقبة صغيرة في كلا الطرفين. وهناك المسجد الذي اسس عام ١٤٣٣ على يد الفقيه اسحاق، ومسجد مقدم الشرطة يعقوب بك الثاني الصوباشي ومسجد مصطفى بك بن حصار بك (Hisar Bey) المؤسس عام ١٤٨٧، وكلها تلفت النظر بروعة واجهاتها واناقة عماراتها. وتغطي واجهات هذه المساجد حجارة منحوتة متبادلة مع مداميك من الطوب. ويمتاز مسجد حصار بك بتكوين زخرفي خاص، ناتج عن وجود مداميك من الطوب الاحمر تدور حول صفّة المدخل المبنية من الحجر المنحوت. وتيجان الاعمدة هنا مصنوعة على هيئة المثلثات التركية. ويوجد بهذا المسجد كذلك صف من البلاطات الخزفية تزينه تفريعات نباتية من لونين تدور حول المحراب الحجري، وهذه ظاهرة من ظواهر القرن الخامس عشر.

وفي عام ١٣١٤، بني الامير عمر بن صاوجى (Savji) المدرسة الوجدية (Vacidiye) لتكون مرصدا، ويمكن ادخالها ضمن مجموعة المدارس السلجوقية ذات القباب. ومدخل المدرسة تغطيه قبة والى يساره غرفة يغطيها قبو حيث يمكن تتبع اماكن الاجهزة الفلكية اللازمة للرصد. ويوجد حوض مياه اسفل فتحة القبة الرئيسية المحمولة على مثلثات تركية. وعلى جانبي الايوان الكبير، توجد غرف اخرى ذات قباب مفتوحة هي بمثابة قاعات للدراسة. ويضاف الى ذلك مجموعة غرف على جانبي القبة الرئيسية خصصت لسكنى الطلاب. وتعتبر هذه المدرسة اولى العمائر الكرميانية، كما يعتبر مدخلها البارز البسيط ذي العقد المدبب وغرفها القليلة من خصوصيات عصر الامارات. وتضم هذه المدرسة الان محتويات متحف كوتاهية.

وليس من المؤكد معرفة التاريخ المحدد لبناء المجمع الذي اقامه يعقوب بك الثاني الكرمياني (١٣٩٠-١٤٢٨)، والذي يضم مسجدا ومدرسة ودارا للمرق، كما يضم مقبرة كذلك. وللمدرسة تخطيط متميز، اذ يقوم في بهوها شادروان تعلوه قبة كبيرة مفتوحة من اعلاها. وعلى جانبي القبة غرفتان صغيرتان تغطي كل منهما قبة، ومن وراء ذلك ايوان تغطيه قبة ايضا (شكل ١٩٤). والغرف الجانبية المشار اليها تطل على وسط المبنى كأنها ايوانات وتستخدم اليسرى منها كمصلى. اما المقبرة فقد وضعت وراء المحراب،

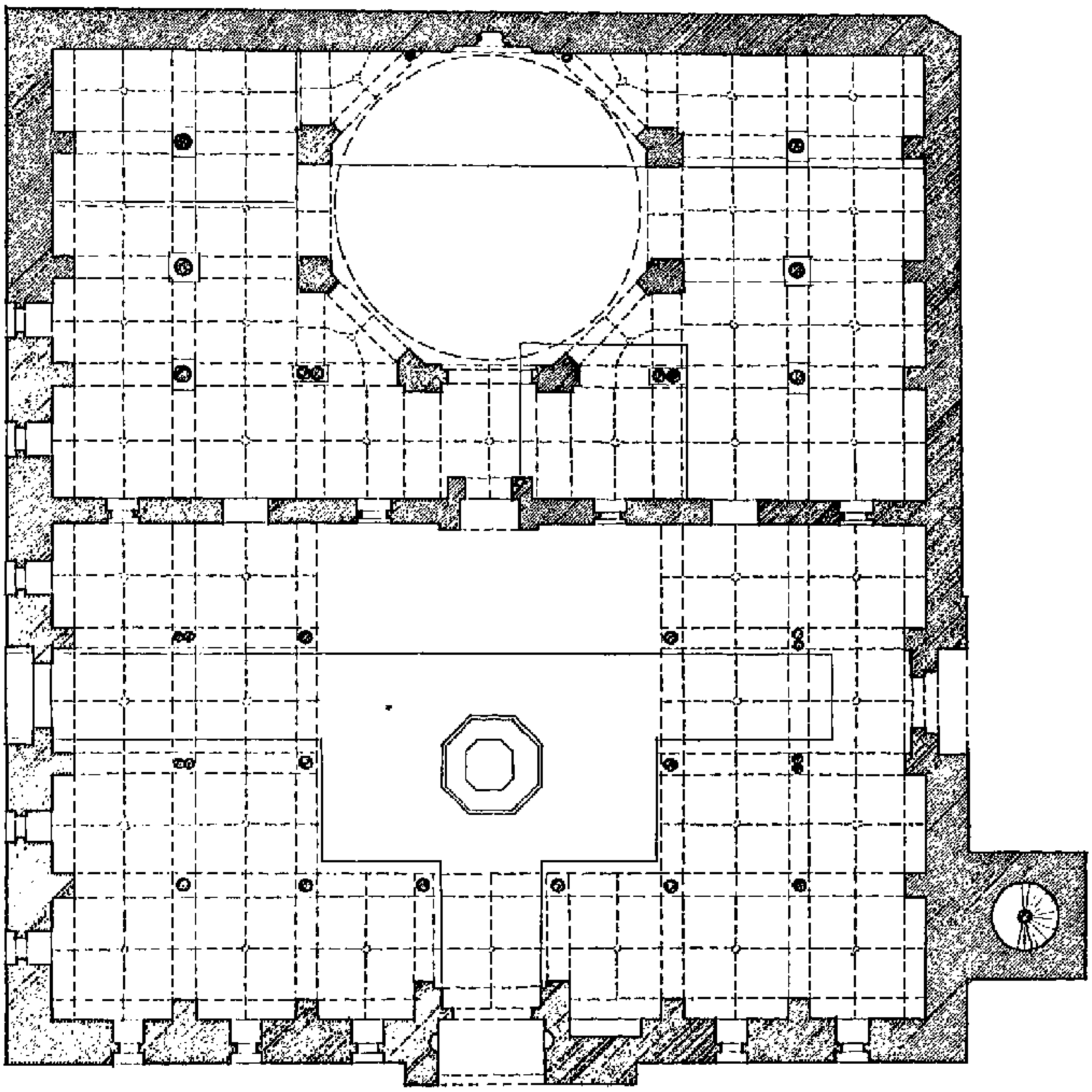
وتتكون من غرفة صغيرة، تغطيها قبة، تحيط بها شراعات للضوء. ويرجع تاريخ بعض البلاطات الخزفية التي على تابوت يعقوب بك، الى القرن الخامس عشر، لكن معظم البلاطات الاخرى ترجع الى وقت متأخر وذلك كنتيجة للترميمات الحديثة. وتخطيط دار المرق فيه بعض الطرافة، اذ له ايوانات ثلاثة ذات قباب، تطل على بهو مركزي او متوسط به شادروان فوقه قبة كبيرة. والى جانبي المدخل توجد غرف تغطيها القباب. اما المدخل فعلى هيئة دهليز يغطيه ثلاث قباب، ويطل على الخارج من خلال ثلاثة عقود. ويعتبر هذا المكان اكبر مابني الكرميانيون، وهو يستغل كمكتبة في الوقت الحاضر (شكل ١٢٨). وخطوطه الرئيسية، هي خطوط الحرف (T) المقلوب، الذي ساد بناء المساجد السلجوقية ذات الغرف الجانبية او مايسمى بالزوايا.

واذا كانت منشئآت الكرميانين المعمارية قد تأثرت بالعثمانيين، فان المرصد الذي اقاموه لايخضع لهذا التأثير ، حيث انه يرجع الى مرحلة مبكرة من حكمهم، جعلته اقرب الى الاساليب السلجوقية.

ونشير هنا الى ان الاميرين الكرميانين : صاروخان وايدين قد اقاما دولتين خاصتين بهما في الاقاليم التي فتحها كل منهما.

الصاروخانيون

اقام الصاروخانيون في مغنيسة، مقر ادارة حكمهم مايمكن اعتباره اعجب واهم تخطيط للمسجد في كل عصور الامارات التركمانية. فالمسجد الجامع الذي بناه اسحاق بك عام ١٣٧٦/٧٧٨ – كجزء من مجمع بنائي ضم مدرسة ومقبرة – يعتبر نقطة بداية لعدد من التطورات المعمارية الهامة، اذ يعود ثانية الى الظهور هنا، الصحن او الفناء ذو البوائك، ولكن بمقياس اصغر. كما يظهر المسجد والفناء معا كنصفين يكاد يستقل احدهما عن الاخر رغم ان التخطيط العام يشملها معا. ويشتمل المسجد من الداخل على اربع بلاطات تسير موازية لجدار القبلة وتنقسم كل بلاطة الى سبعة اقسام. وتعترض البلاطات الثلاث الاقرب الى جدارالقبلة، قبة يبلغ قطرها ١٠,٨٠ مترا، وتحملها دلايات ترتكز فوق عقود ثمانية، تشارك في حملها هي الاخرى ست دعامات وعمودان يلتصقان بجدار القبلة (تخطيط ٣٦). وتيجان الاعمدة خليط من الكلاسيكية الكورنثية السابق استخدامها في عمائر اخرى، ومن اعمدة ذات مقرنصات . ويذكرنا مانشاهده من تطور في قبة هذا المسجد، بالمسجد الكبير الذي بناه الارتقيون في سيلوان عام ١١٧٩، وفي قيزيل تبه (دنيصر) عام ١٢٠٤. كما يذكرنا هذا ايضا بالمسجد الكبير الذي ينسب الى القره قيونليين في وان، حيث ترتفع القبة فوق تخطيط مربع الشكل. ونلاحظ في جامع مغنيسه الكبير قيام مسجد رحيب موحد المجال من الداخل بسبب قيام قبة مركزية ترتفع فوق قاعدة مثمنة؛ ويعتبر هذا تطورا معماريا جديدا بغرب بلاد الاناضول (شكل ١٢٩). والداخل الى المسجد يمرق من خلال عقد مفصص، يبدو كأنه قوس نصر. وهذا المدخل ومحراب المسجد على محور واحد (شكل ١٣٠)، مع القبة الكبيرة. والمحراب بسيط، ويقع بين عمودين كورنثيين يساهمان في حمل عقود القبة. وليس هناك انسجام بين هيئة المحراب وعمارة المسجد، واغلب الظن انه اضيف في وقت لاحق. والمنبر مصنوع من الابنوس وزخارفه غنية ودقيقة؛ وهي والايات القرآنية والكتابات الاخرى التي عليه من عمل «محمد بن عبد العزيز الدقي من عينتاب». وهذا



تخطيط ٣٦ – مغنيسه، الجامع الكبير.

الصانع نفسه هو الذي عمل – بعد اربعة وعشرين عاما – منبرا اكثر دقة وابدع اسلوبا للمسجد الكبير الذي اقامه بايزيد الاول في بورسة.

وكما قلنا فان الصحن ذا البوائك يبدو كجزء شبه منفصل عن المسجد، وله ظلة تتقدم مدخله، كما انه يشبه ايوان الصلاة ذاته من حيث احتوائه هو الاخر على اربع بلاطات. ولاشك ان هذا يمكن ان يحدد اسلوبا جديدا في تخطيط المساجد، وهو الاسلوب الذي اخذ يتطور من خلال العمارة العثمانية. وتوضح لنا فكرة تخطيط المسجد ذي القبة المركزية فوق ايوان الصلاة، التطور الكبير الذي نراه في مسجد اوج شرفلي (Üç Şerefeli) الذي انشأه السلطان مراد الثاني في ادرنه، وجعل له قبة كبيرة في الوسط وقبتين صغيرتين على جانبيها؛ كما جعل له صحنا يتوسطه شادروان تدور من حوله بوائك تغطيها القباب.

وظلة المدخل يزينها حفر على الحجر المتعدد الالوان. وعليها نقش كتابي يحمل اسم اسحاق بك تاريخه ١٣٧٦/٧٧٨، ويشغل الواجهة صف من النوافذ. وفي الركن الذي تتصل فيه الواجهة بالحائط الغربي،

ترتفع مئذنة طريفة بما يزينها من زخارف ملونة غير عادية من الطوب المدهون. وتقع المدرسة في غربي المسجد، ويتم الدخول اليها من صحنه بواسطة باب في جداره الغربي. والممر الذي به الباب يغطيه قبو مستعرض. ولهذه المدرسة ايوان واحد ذو طابقين غير متماثلين، وظلة مدخل طويلة وضيقة وبسيطة في نفس الوقت. وتقع هذه الظلة ناحية الشمال وهي خالية من الزخرفة. وللمدرسة سبيلان في كلا طرفي واجهتها المتصلة بالمسجد، اما المهندس فاسمه امد بن عثمان (Emet bin Uthmān). وكما يظهر من اسمه فلعل له صلة بمدينة امد، من اعمال ولاية كوتاهية. ويتضح من النقش الكتابي ان المدرسة بنيت بعد عامين من تاريخ بناء المسجد. ويذكر اوليا جلبي ان مسجد الصاروخانيين في مدينة امد (قرب نيف Nif او كمال باشا) اسمه ايضا امد بن عثمان. اما مقبرة اسحاق بك فتقع في الجانب الايسر من فناء المدرسة، ويصل بينهما باب يؤدي الى الممر. ولهذه المقبرة تخطيط مربع ولها غرفة دفن يغطيها قبو ولها ايضا قبة تقوم فوق دلايات. ويوجد جثمان اسحاق بك، الذي توفى عام ١٣٨٨، تحت التابوت الاوسط. اما التوابيت الجانبية فقد دفنت تحتها زوجته واولاده. والعقد المدبب الذي يعلو الباب به نقش تزينه اشكال نجمات متشابكة. ولم يكن في التخطيط اتصال مباشر بين وحدات المجمّع وبين المسجد، ولكن ذلك حدث فيما بعد وجاء في الناحية الغربية.

ومسجد الياس بك (١٣٦٢/٧٤٦) هو اقدم بناء صاروخاني يحمل نقشا كتابيا. وله قبة على عقود حاملة، ترتكز فوق بدن مربع. ومدخل المسجد له صفة مغلقة بالجدران من الجانبين ويغطي الصفة قبتان.

ومقبرة رواق السلطان، بناء صاروخاني لاتاريخ عليه، وله قبة فوق عقود حاملة، يغطيها من الخارج سقف هرمي. وتوجد ابنية اخرى صاروخانية في مغنيسة وضواحيها ولكن ليست لها خصائص معمارية بارزة تميزها.

الايدينيون

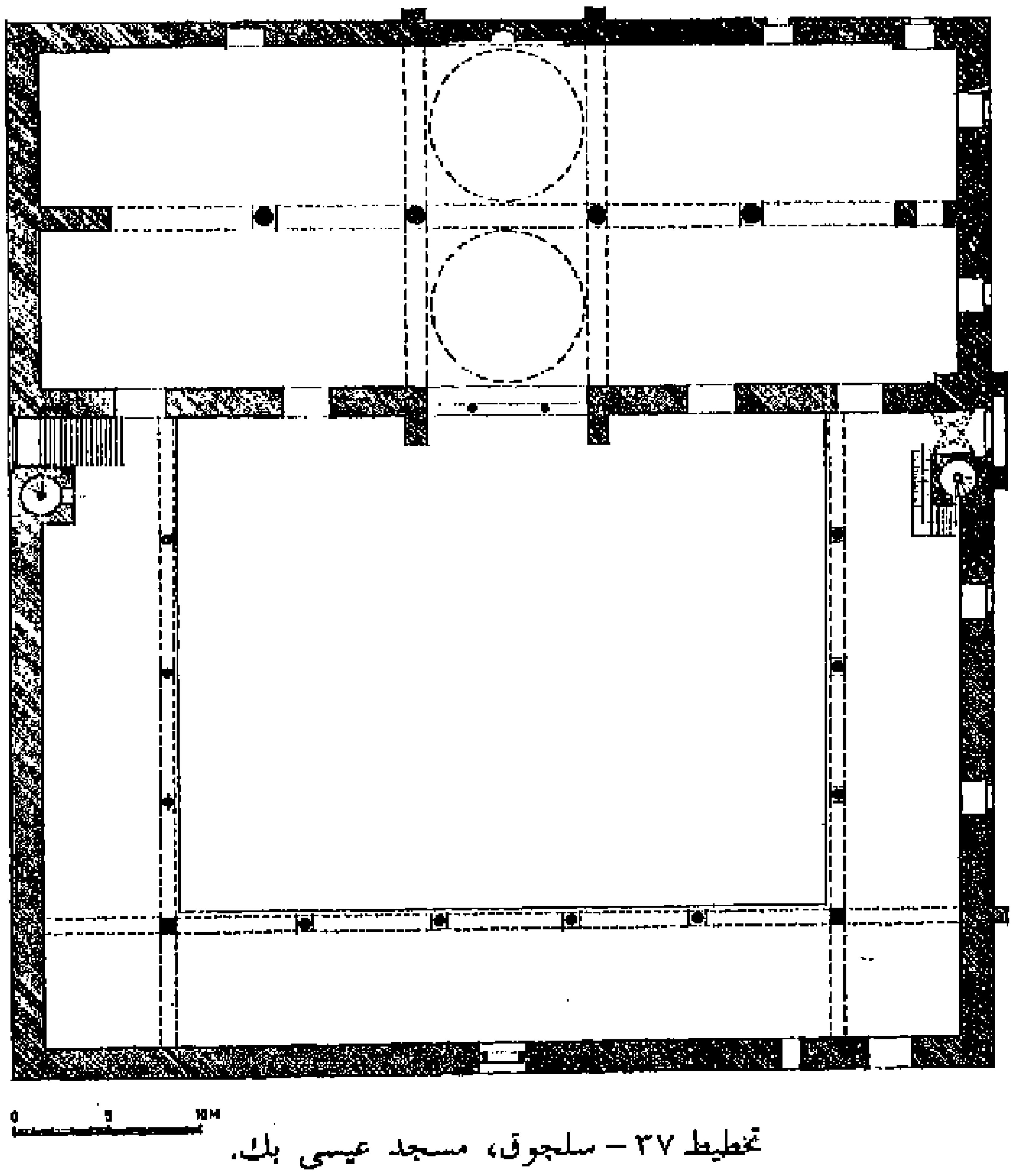
رغم ان التأثر بالسلاجقة يبدو واضحا في الاعمال العمرانية الاولى التي اسسها الايدينيون، الا ان افكارا جديدة واصيلة ظهرت، قرب نهاية حكمهم، في عديد من عمائرهم. فمسجدهم الكبير الذي اسسه محمد بك بن ايدين عام ١٣١٢/٧١٢ في بيركى (Birgi)، عبارة عن بناء مربع من الحجر له خمس بلاطات، اوسعها هي اوسطها. وتنتهي هذه البلاطة بالمحراب الذي تعلوه قبة ترتكز فوق عقود حاملة. اما البلاطات الاخرى فيغطيها سقف خشبي مائل تحته بوائك ترتكز فوق اعمدة. والواجهة الخارجية بما في ذلك ظلة المدخل، بسيطة كل البساطة. وتقوم المئذنة عند الركن الجنوبي الغربي ويزينها الطوب المطلي الفيروزي اللون المنضد في صفوف على هيئة معينات ومتعرجات. وللمحراب اطار واحد بداخله صفان من الافرع النباتية. وهذه الزخارف وثيقة الصلة بالزخارف والاساليب السلجوقية؛ حيث تضم اشكال نجمات وخطوط هندسية متشابكة. ويسود اللونان : الفيروزي والازرق الداكن اعمال الفسيفساء الموجودة. ونقرأ على العقد المواجه للقبة، حيث ينتهي المجاز الاوسط، نصوصا قرآنية، كما نشاهد اشكالا هندسية من فسيفساء ذات لونين.

ثم نرى استمرار التقاليد السلجوقية بوضوح في منبر المسجد الفاخر ذي الحشوات المصنوعة من خشب الجوز. وقد تمت صياغة هذا المنبر من حشوات صغيرة متعاشقة لم تستخدم فيها اية مسامير. والنقش الكتابي الموجود، يرجع بالمنبر الى عام ١٣٢٠ اي بعد تمام بناء المسجد بثماني سنوات. واسم الصانع : مظفر الدين

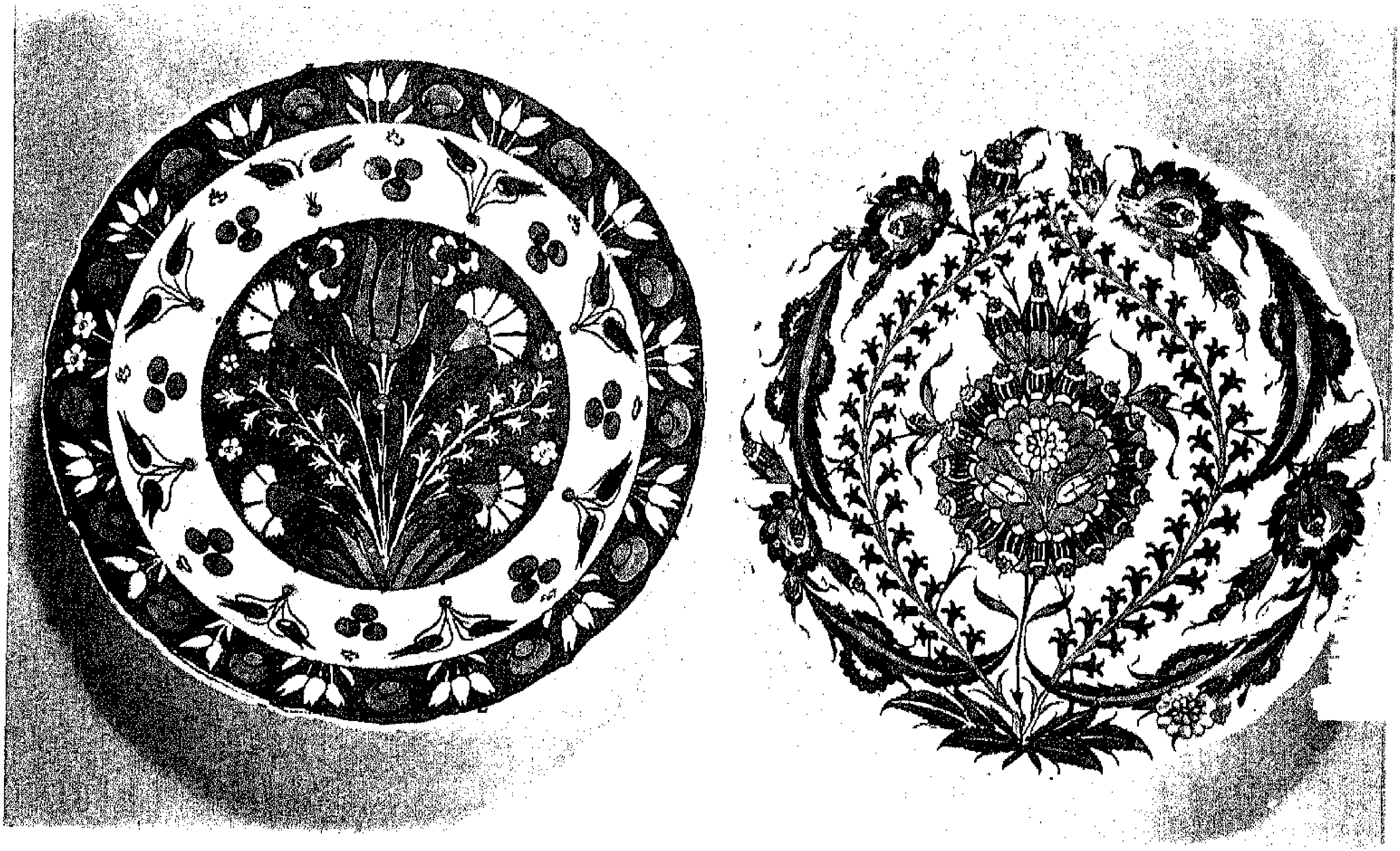
بن عبدالواحد، وتشتمل زخارفه على نجمات هندسية واشكال من المتشابكات الى جانب الافرع النباتية الدقيقة والتوريقات والمراوح النخيلية. ولهذا الصانع عمل اخر، دقيق كل الدقة، استخدم في زخرفته اشكالا مختلفة من التعبيرات الزخرفية،نشاهدهافوق مصراعي احد النوافذ. اما ظلة الباب فقد اضيفت في وقت متأخر.

وهناك قبة الضريح، وهذه تحملها دلايات، وللقبة رقبة ترتكز فوق قاعدة مربعة. ويرجع هذا الضريح لعام ١٣٣٤، وقد اقيم عند الواجهة الغربية لمسجد الامير الايديني محمد بك، على محور مئذنة المسجد. وكان يزين هذ الضريح طوب – باللون اللازوردي سقط معظمه الان. وتدور حول حافات النوافذ، حليات على شكل نجمات باللونين الفيروزي واللازوردي. ونرى في وسط القبة، سرة مستديرة من الفسيفساء الخزفية.

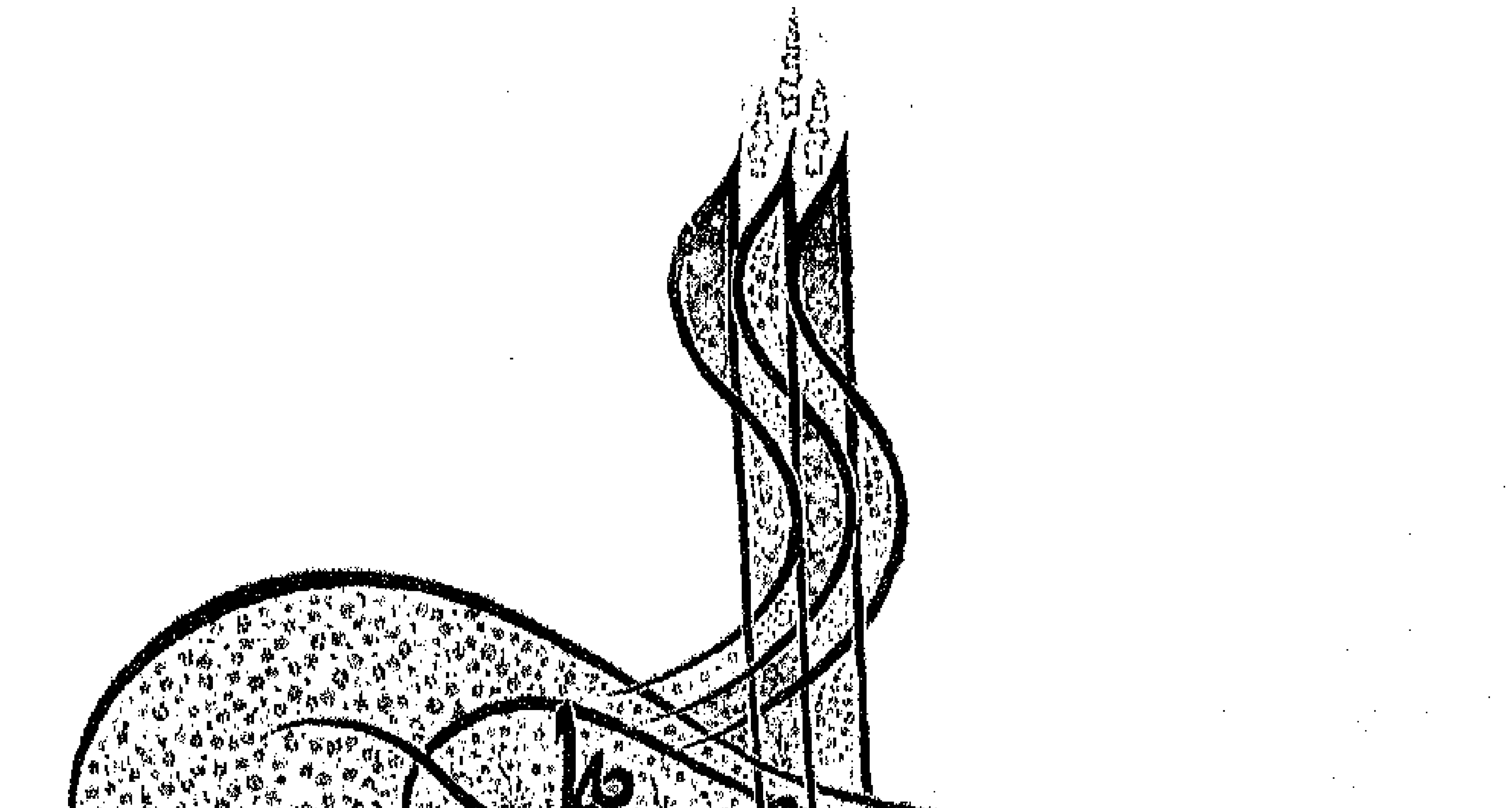
واهم الاعمال التي تنسب للايدينيين : مسجد عيسى بك (شكل ١٣١) الذي بني عام ١٣٧٤/٧٧٦، في مركز ادارة دولتهم بسلجوق، قرب افسس. وقد اقيم هذا المسجد لعيسى بك قبل بناء مسجد الصاروخانيين الكبير في مغنيسه بحوالي عامين، ومهندسه : علي بن الدمشقي، وكما يفهم من الاسم، قادم من دمشق. ويرى في هذا المسجد، الصحن ذو البوائك وحوض المياه المثمن الاضلاع في وسطه، كما ترى هنا الاسقف الخشبية المسطحة قبل ان ترى في مدينة مغنيسة. وعقود البوائك لايوجد منا الان سوى ١٢ عقدا، هي الباقية حول الفناء. والمسجد ذو بلاطات طويلة، يغطيها سقف خشبي مسطح، تقوم في وسطه قبتان (تخطيط ٣٧). والدلايات المثلثة الشكل التي تحمل قبة المحراب، تزينها زخارف من وحدات هندسية



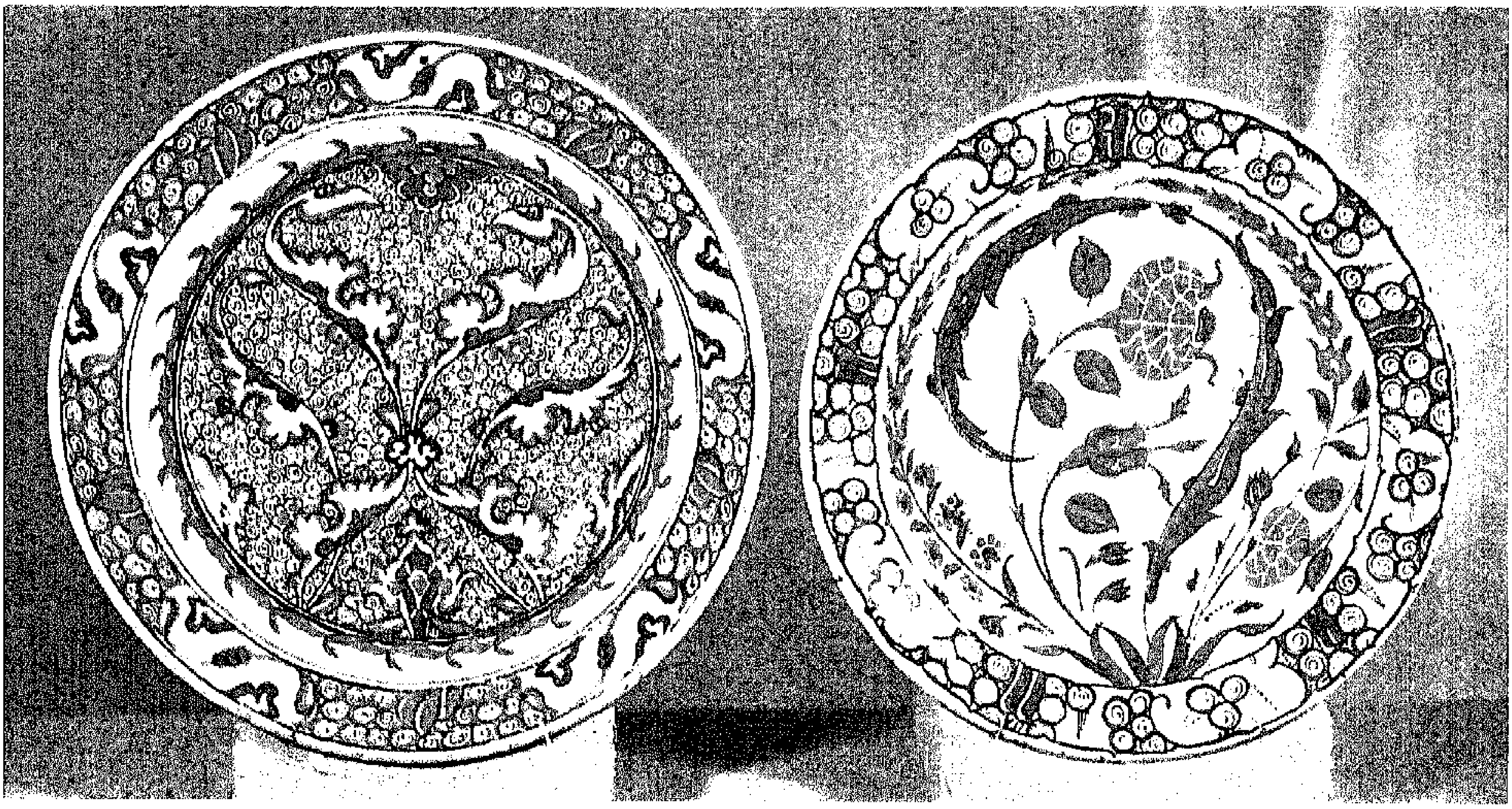
تخطيط ٣٧ – سلجوق، مسجد عيسى بك.



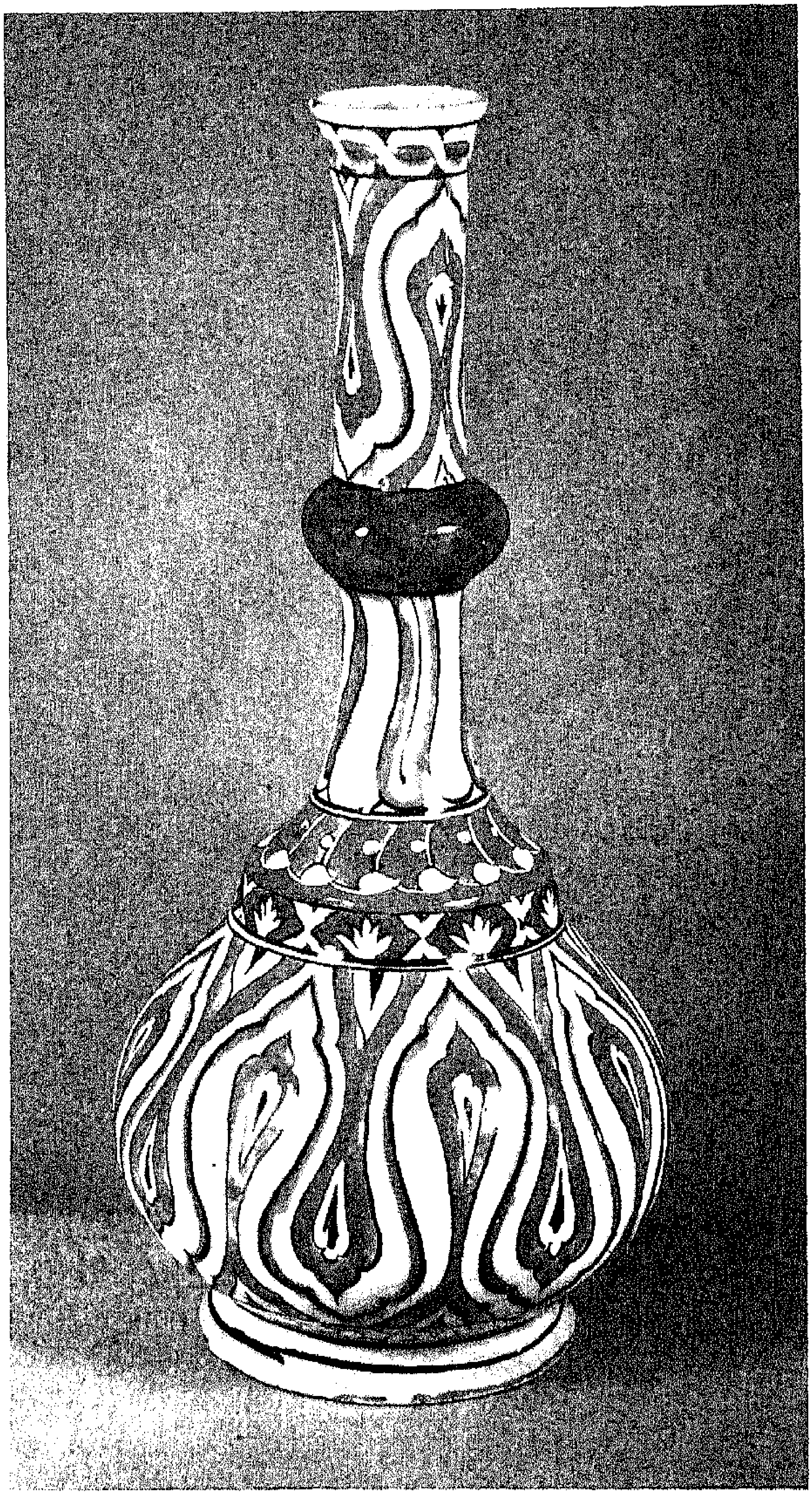
٧ اطباق (دمشقية)، بالمتحف البريطاني (انظر الصفحة ٢٦١).



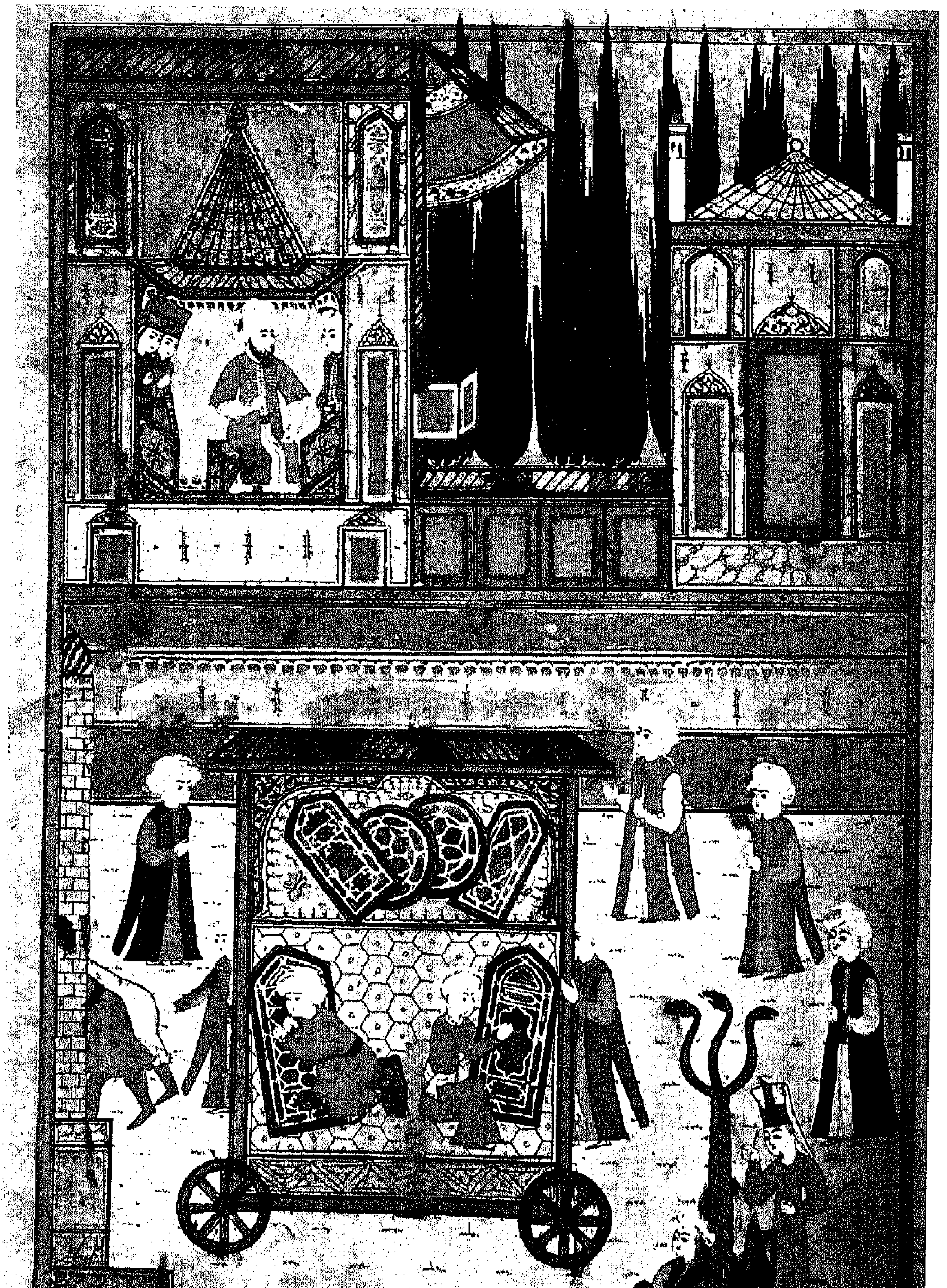
٨ طغراء (علامة سلطانية) لسليمان القانوني، متحف طوب قابي (انظر الصفحة ٣١٣).



٩ اطباق من ازنيق، محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت (انظر الصفحة ٢٦٢).



١٠ قنينة من ازنيق، محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت (انظر الصفحة ٢٦٢).



١١ الزجاجون في لوحة «احتفالات الختان» بمتحف طوب قابي (انظر الصفحة ٢٧١ و ٣٠٣).

ونجمات سداسية الرءوس وتطعيمات من تعبيرات مشابهة من الفيسيفاء بالالوان : الفيروزي والأزرق الداكن والبني. اما رقبة القبة ذات الشكل المثمن، فما تزال بها بقايا من فسيفساء فيروزية اللون باسلوب سلجوقي. ويتفق تخطيط هذا المسجد مع تخطيط المسجد الارتقى، والمسجد الكبير في دياربكر، الذي خطط هو الاخر وفق اسلوب المسجد الاموي بدمشق. وتحمل ثلاثة اعمدة من الاربعة الفاصلة بين بلاطتي رواق الصلاة، تيجانا اصلية ذات مقرنصات، اما العمود الرابع فله تاج روماني مركب. وقد تحول هذا المسجد خلال القرن الماضي الى رباط وفتح به باب في موضع المحراب ونقل الجزء العلوي من محرابه الى مسجد كستانه بازار بازمير. وللمسجد مئذنتان واحدة عند المدخل الشرقي والثانية عند المدخل الغربي، وقد سقطت الشرقية، وتناولت الغربية اصلاحات وترميمات عديدة. وهذه هي المرة الثانية في تاريخ الامراء البكوات، التي نشاهد فيها مسجدا بمئذنتين توأم. وقد كان مسجد سنقر اغا في نيكده، صاحب الظاهرة الاولى. والواجهة الغربية ذات تأثير واضح وقوي؛ فهي تمتد بطول ضلع رواق الصلاة والصحن معا، ويغطي الرخام هذه المساحة كما يحلّيها صفان من النوافذ. ومساحة هذا المسجد اكبر كثيرا من مساحة اي من مساجد هذه الامارة، كما ان التأثر بالتقاليد السلجوقية اكثر وضوحا (شكل ١٣٢). وظلة المدخل ضيقة وعالية، اذ ترتفع عن جدار الواجهة في منطقة التقاء رواق الصلاة بصحن المسجد، كما انها على هيئة حنية مضلعة وذات مقرنصات وتزينها قطع من الرخام والحجر الملون اعلا صفوف المقرنصات؛ وقد تساقط الان معظم هذا الرخام ايضا. ولعل الفراغات المنخفضة الموجودة بالواجهة فيما حول سلم المدخل كانت حوانيت. اما النوافذ فقد شغلت الواجهة باحجارها الملونة، ولكنها وزعت دون تنسيق من الداخل. ويلاحظ المشاهد لتلك النوافذ ذات الانواع المختلفة من المقرنصات والزخارف الحجرية، ان ثمة بعض التأثر بالاساليب الزنكية في الزخرفة، ومن ذلك العقد المتشابكة. وتعتبر الواجهة، سابقة معمارية اولى للمساجد العثمانية الكبيرة التي ظهرت في بورسه وادرنه واستانبول. والواقع ان موضوع الاصالة والرغبة في التطوير السريع قد اخذ يتزايد في الامارات التركمانية ولاسيما في غرب الاناضول، وبلغ هذا الامر مداه على يد العثمانيين. اما المساجد الايدينية الاخرى، ذات القبة الواحدة والمدخل ذي الصفة فلا تمتاز بشيء معين، وينطبق هذا ايضا على مقابرهم.

المنتشاويون

اسس المنتشايون التركمان امارتهم في اقصى الركن الجنوبي الغربي من الاناضول، حيث اظهروا قدرا من النضج والحيوية في مجال العمارة، لايقل عما اظهره جيرانهم الايدينيون. فمسجد حاجي الياس، الذي بني في ميلاس عام ١٣٣٠، زمن اورخان بك، بناء له سقف خشبي مسطح، وصفة لها قباب ثلاث مبنية بالاجر، وتمتد بطول الواجهة. والدعامات التي تسند جانبي القبة الوسطى للصفة، تضم عقودا مزدوجة ومدببة ترتكز على اعمدة، بينما العقد المدبب الذي يطل على الخارج غير مألوف الابعاد ويمتاز بالارتفاع والاتساع. اما مئذنة المسجد التي على هيئة شرفة والموجودة عند قمة سلم مكشوف في الجهة الغربية، فقد اتخذت اشعارا للمدينة.

ومؤسس مسجد ميلاس، الجامع، هو احمد غازي ١٣٧٨؛ وقد استخدم فيه قدرا كبيرا من انقاض ابنية اخرى. وللمسجد ثلاث بلاطات ومجموعة من الدعامات المتعامدة على حائط القبلة، والبلاطة الشرقية

يغطيها قبو مستعرض، بينما الوسطى – الاكثر ارتفاعا واتساعا – والغربية فيغطيهما قبو بسيط، وكذلك المحراب. وتخطيط المسجد سلجوقي الاسلوب، وتعتمد قبة محرابه على دلايات، تشغلها سبعة صفوف من المقرنصات البسيطة. والمئذنة – كما قلنا – على هيئة شرفة يتم الوصول اليها بسلم خارجي.

واكثر ابنية ميلاس تأثيرا في النفوس، مسجد فيروز بك، الذي بنى عام ١٣٩٤، اي في السنة الاولى للغزو العثماني، وكان خواجه فيروز من اسرة منتشه وحاكما من قبل بايزيد الاول، وهذا هو سبب نسبة المسجد لمرحلة العمارة المنتشاوية. وتخطيطه يتدرج ضمن تخطيط المساجد ذات الغرف الجانبية (او الزوايا)، وذات القباب المنسقة وفق تخطيط الحرف (T) المقلوب وهو التخطيط الذي شاهدناه في السنوات الاولى من حكم العثمانيين، ولكن بصورة اكثر تطورا، نراها بصورة اوضح في مسجد اورخان بك في بورسه.

ونرى في مسجد فيروز بك، ان منطقة وسط صفّة المدخل ذات خمسة عقود مدببة مرفوعة فوق دعامات، تشغل الواجهة الشمالية بطولها. ويغطي وسط الصفّة، قبة؛ اما الجانبان فتغطيهما الاقبية . والعقود الثلاثة التي في الوسط تزينها زخارف متعرجة، كتلك الموجودة في العقد الاوسط من صفّة مسجد اورخان في بورسه . ويزداد الثراء الزخرفي بالدربزينات الاربعة المعشقة ذات الرسوم الهندسية واشكال النجوم الموجودة باسفل العقود الجانبية وبالمقرنصات والكوابيل في الجزء العلوي من دعائم تلك العقود (شكل ١٣٣).
في الجزء العلوي من دعائم تلك العقود (شكل ١٣٣).

ودهليز المدخل منخفض عن بقية الاقسام. ويغطيه سقف حجري، تحمله عدة كوابيل تشاهد من الخارج. وهذا اسلوب معماري عرف في المباني الجنائزية الرومانية المجاروة. وتوجد غرفة على كل من جانبي الدهليز تغطيها قبة تحملها عقود مضلعة وتحليها المقرنصات. اما منطقة الوسط فعليها قبة تعلو المحراب ايضا، وترتكز على عقود حاملة، واسلوبها مختلف بعض الشيء. وحنية المحراب لها خمسة فصوص من المقرنصات كما يدور حولها شريط اخر من المقرنصات. ونحس هنا بمذاق فني اخاذ يتجلى في تلك الاعمدة الركنية المصنوعة من الحجر البورفيري، وفي الكتابات والتعبيرات الزخرفية الموجودة على المشكاة المعلقة داخل الحنية، وفي التوريقات البارزة والمراوح النخيلية الموجودة في خصرى العقد. واسلوب الافرع النباتية والمراوح النخيلية التي ظهرت هنا، هي التي تكررت فيما بعد على الحجر والبلاطات الخزفية في اثار مدينة بورسة. ونقرؤ على كورنيش المحراب اسم مهندس المبنى : «موسى بن عبدالله» واسم المزخرف «موسى بن عادل». والمنبر جديد، وللمبنى صفان من النوافذ، تختلف عقودها واعتابها بعضها عن البعض، وهي مكسية من الخارج بالرخام الرمادي والاخضر والاصفر ذي التعريقات والبقع الارجوانية. والنوافذ التي لها دروة من المقرنصات، لها عقود صنجاتها متعاشقة ومن لونين مختلفين، هذا مع ملاحظة ان نوافذ الجهة الغربية في غاية البساطة (شكل ١٣٤). ويزين المدخل الضيق المرتفع، اطار من المقرنصات مصنوع من حجارة متعددة الالوان. والواقع ان التجديدات والابتكارات التي ظهرت في مسجد فيروز بك، قد اثرت على عمارة المساجد العثمانية المبكرة في نهاية القرن الرابع عشر. والى جوار ذلك المسجد، توجد مدرسة بسيطة تضم ١٢ غرفة تمتد على صف واحد وتغطيها القباب والاقبية المستعرضة والبرميلية.

ولمسجد الجمعة الذي بناه الياس بك منتشا عام ١٤٠٤ في بالاط او(Miletus) – بعدما اعاد تأسيس الدولة عقب انتهاء سلطان بايزيد الاول العثماني – له قبة قطرها ١٤ مترا ترتفع فوق عقود حاملة، وتلك

اضخم القباب الجميلة للمساجد المبكرة ذات القبة المفردة (شكل ١٣٥). وقد تمت مرحلة الانتقال من القاعدة المربعة الى القبة المستديرة بواسطة المثلثات التركية ثم انتهت بمقرنصات وعقود حاملة على هيئة المحارة. وتختلف اشكال الزخارف والتطعيمات في كل عقد عنها في الاخر. ويتسيد المنظر الداخلي، محراب رائع مساحته ٥,٢٠×٧,٣٥ مترا. وله حافات متعددة وستة صفوف من المقرنصات داخل الحنية. اما ظلة المدخل التي تشبه الايوان، فتتكون من ثلاثة عقود ضخمة، تبدو بها كواجهة رئيسية او كصفة مدخل بمزاج سلجوقي واضح. ويزداد المنظر جمالا باشكال الشراعات وصنجات العقود الملونة. وتشرف هذه الظلة على الداخل من خلال عقد ناقص (شكل ١٣٦). والواجهة كلها مغشاة بالرخام ويتقاسمها صفان من النوافذ التي تختلف زخارف كل واحدة منها عن الاخرى. وتدور حول كل زوج من تلك النوافذ، حليات بنائية مصبعة. ويكشف لنا ما بهذه الواجهة من حفر على الحجر، عن درجة عالية من الكفاءة والدّقة المتناهية والتطور الذي بلغه مسجد فيروز بك.

وقد غطيت القبة في بادىء الامر بالنحاس الاحمر، ثم اعيدت تغطيتها بعد ذلك عام ١٩٠٥ بالبلاطات الخزفية. وهذا المسجد والمقبرة التي تقع في شماله وغرف الدراسة التي على جانبيه، كلها تعتبر مجمعا معماريا واحدا. والمقبرة مخربة تماما؛ اما غرف الدراسة فلم يبق منها سوى واحدة في الجهة الشرقية. ولابد ان كان لذلك المجمع، وللفناء المفتوح ذي البوائك، وللنوافذ التي على طابقين، وللتغشية بالرخام، وللحجر الملون، الاثر الواضح على العمارة العثمانية في اول عهدها. ويمكن القول ايضا ان المسجد الاخضر في ازنيق (١٣٧٨)؛ قد اثر هو الاخر على مسجد الياس بك، اي ان التاثيرات كانت متبادلة.

وهناك مدرسة اقامها احمد غازي عام ١٣٧٥، بمدينة بچين (Peçin) وهي مبنية من حجارة مربعة وبعض انقاض الابنية الاخرى. وتضم هذه المدرسة عشرة صوامع او خلوات ذات اقبية بسيطة. تدور حول فناء لابوائك له، يتوسطه حوض ماء. اما مقبرة احمد غازي ذات القبة، فتشغل مكان الايوان الكبير. وفي الجهة الشرقية يوجد سلمان يوصلان الى سقف مسطح من الطوب، كما يوجد طابق ثان يعلو الغرف التي على جانبي المقبرة. وظلة المدخل بارزة ولها عقد قوطي مدبب، ومنظرها على جانب كبير من الفخامة (شكل ١٣٨). وتطل المقبرة على الفناء من خلال عقد مدبب قريب الشبه بالعقود القوطية. ونجد في خصرى العقد، نقشين لاسدين يمسك كل منهما راية، كما نجد اسم احمد غازي مكتوبا فوق الراية التي الى اليمين. ونشير هنا الى ان التأثيرات القوطية الموجودة على المدخل الشمالي، وكذا الزخارف الحجرية بمسجد سنقر اغا الذي اقيم في نيكده عام ١٣٥٥، قد عادت للظهور في مدرسة احمد غازي في بالاط وفي ظلة مدخل مقبرته، بعد اربعين عاما. وقد اجتمعت هنا هذه التأثيرات، الى جانب تأثيرات اخرى قوطية شرقية، من خلال التأثر بالكاتدرائيات الصليبية في عكا ومدن اخرى في فلسطين وكاتدرائيات مماثلة في قبرص .

وبنى المنتشاويون مساجد اخرى من ذوات القبة الواحدة في بالاط وعلى مقربة منها مثل: كه بزيلّي جامع (Kepez yelli)، ذو الصفة التي يغطي مدخلها قبو مستعرض، ومثل جامع الياس بك في قرية طورغوت، ومثل مدرسة قرا باشا ذات الغرف، التي تغطيها الاقبية وذات الايوان، والتي ماتزال باقية خارج اسوار المدينة، ومثل بقايا مدرسة باسلوب مشابه لذلك باقليم «كه بز»، وان كانت لاتحمل شيئا يذكر من ابتكارات.

عمارة القرن ١٤م - المنتشاويون

وعلى اية حال فان التجديدات والتطويرات التي ظهرت في اساليب العمارة التركية بالاناضول - خلال عصر الامراء التركمان، والتي كانت تأخذ في الوضوح كلما اتجهنا صوب الغرب، قد قضى عليها العثمانيون بالكامل، هؤلاء الذين ظهروا كامارة من تلك الامارات العديدة ولكنهم سرعان ماتعاظم امرهم وتسيدوا الاخرين وفتحوا الطريق لظهور فن معماري تركي عثماني بمستوى عالمي.

الفصل الحادي عشر

مدخل للعمارة العثمانية

ينتسب العثمانيون التركمان الى واحدة من قبائل الاوغز. وهؤلاء قد هاجروا كغيرهم، مثل السلاجقة، من بلاد التركمان من وسط اسيا الى بلاد ايران ثم منها الى بلاد الاناضول . وكان على رأس العثمانيين حينذاك سليمان شاه. الذي غرق عام ١٢٢٨م قرب قلعة جبر (Jabr)، حين كان يعبر اعالي الفرات. بعدها خضع العثمانيون لامرة ولده ارطغرل بك. حين استقر بهم المقام في مدينة سكود (Sögüt)، وفي تلك المدينة، رزق ارطغرل باصغر ابنائه «عثمان بك»، الذي خلف اباه فيما بعد، والذي اعطى اسمه للدولة العثمانية التي اسسها عام ١٢٩٩م. ومن بعد عثمان، جاء اورخان بك فغزا بورسه عام ١٣٢٦، وازنيق عام ١٣٣١، للمرة الاولى، منذ استيلاء السلاجقة عليها، وكانت تحت نفوذهم بين عامي ١٠٧٨–١١٤٧. ثم غزا اقليم قره سي (Balıkesir) عام ١٣٣٦. وفي عام ١٣٦١ استولى مراد بك على ادرنة وبعدها على بلوفديف (Plovdiv) وصوفيا ثم على سلانيك.

وكان مقر حكم العثمانيين اول الامر في بورسة، ثم انتقلوا منها الى ادرنة. واذا تركنا جانبا مدينة استانبول والاراضي البيزنطية حول طرابزون، لامكن القول ان العثمانيين استطاعوا، مع نهاية القرن الرابع عشر الميلادي، تأسيس امبراطورية امتدت فيما بين الفرات والدانوب. لكن حدث في الوقت ذاته ان قام تيمور بحشد كل الاسيويين الاتراك ونزل بهم كالصاعقة على بلاد الاناضول، فهزم بايزيد الاول– اول عثماني يخلع على نفسه لقب السلطان الاعظم – في معركة انقرة واخذه اسيرا، وتشتت الى حين حال الامبراطورية العثمانية الصاعدة. على ان تلك الازمة الطارئة لم تلبث ان زالت، عندما تجمع شتات الدولة مرة اخرى على يد السلطان محمد جلبي. وشهد شهر مايو من عام ١٤٥٣ استيلاء محمد الفاتح – ابن الواحد والعشرين ربيعا واصغر ابناء مراد الثاني – على استانبول بعد سبعة ايام من حصارها، ووضع بذلك نهاية للامبراطورية البيزنطية. وفي عام ١٤٦٠ تم الاستيلاء على امبراطورية طرابزون ثم على بلاد القرم عام ١٤٧٥. وفي عام ١٤٨٠ اجتاحت الجيوش العثمانية ايوليا وتم الاستيلاء على اوترانتو. وخلال ثمانية اعوام من حكم السلطان سليم الاول (١٥١٢–١٥٢٠) رايناه يحارب حاكم ايران الشاه اسماعيل الصفوي – ذا الاصل التركي ايضا – ويوحد جميع بلاد الاناضول الشرقية؛ ثم يقضي على دولة المماليك في مصر ويضم الى سلطانه سورية وفلسطين والجزيرة العربية ويتخذ لنفسه لقب «خليفة». اما اكثر عصور الامبراطورية العثمانية بريقا فهو عصر السلطان سليمان القانوني، الذي اطلق عليه الاوربيون لقب: «المعظم او المفخم»، والذي كون

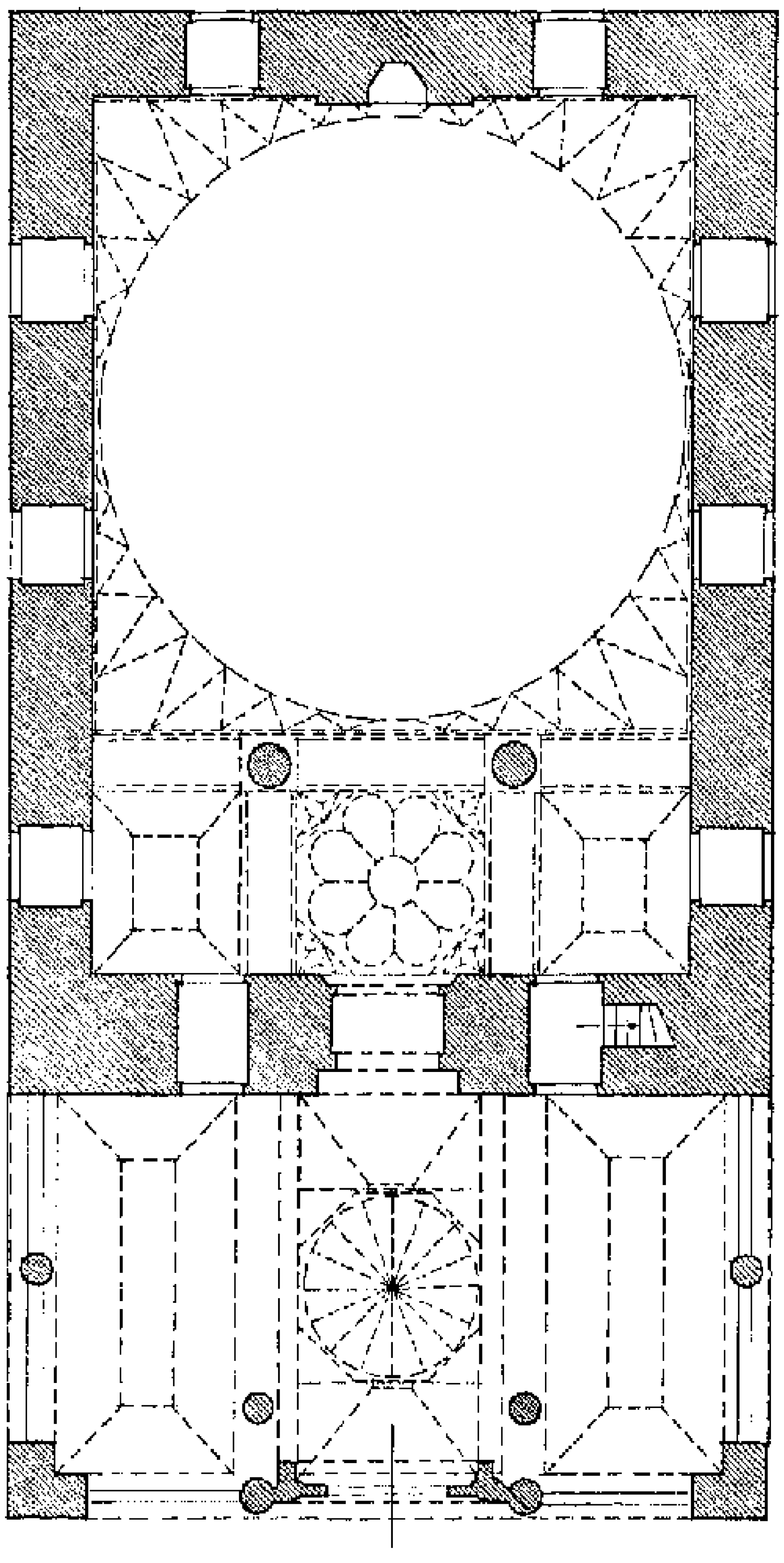
امبراطورية اناضولية يمكن مقارنتها بالامبراطورية الرومانية. وقد اشتملت هذه الامبراطورية على كل بلاد البلقان والمجر وجنوب روسيا وجزء من بولندة، الى جانب مصر والسودان والحبشة وشمال افريقية. واصبحت الكلمة في كل حوض البحر المتوسط لامير البحر العثماني بربروسة وبياله باشا وترغوت رّيس. واضيفت بعد ذلك قبرص وبغداد واروان، ثم كريت عام ١٦٤٥. ومع ان الامبراطورية لم تحتفظ بسلطانها القديم، الا انها لم تتأثر بما فقدته من اراض بعد حصار فينا عام ١٦٨٣، ومعاهدة قارلوفجه (Karlofça) عام ١٦٩٩ (خريطة ٢).

ورغم تتابع ضعف الدولة على مدى، ٢٢٠ سنة، منذ تعوقت حركتها في عام ١٦٩٩، الى ان تم سقوطها نهائيا عام ١٩١٨، الاّ انها اظهرت اثناء تلك الحقبة الكثير من مظاهر القوة وثبات الانظمة ومتانة الاساس. والخلاصة ان حكم العثمانيين ودولتهم قد امتد نحو ٦٢٠ سنة منذ ظهورها الىأن صفّيت بعد الحرب العالمية الاولى. وفي عام ١٩٢٣ قامت الجمهورية التركية ببلاد الاناضول (خريطة ٣). اي حيث قامت دولة السلاجقة من قبل وهي الدولة التي انبثقت منها امبراطورية العثمانيين.

اثار ازنيق (عصر اورخان بك)

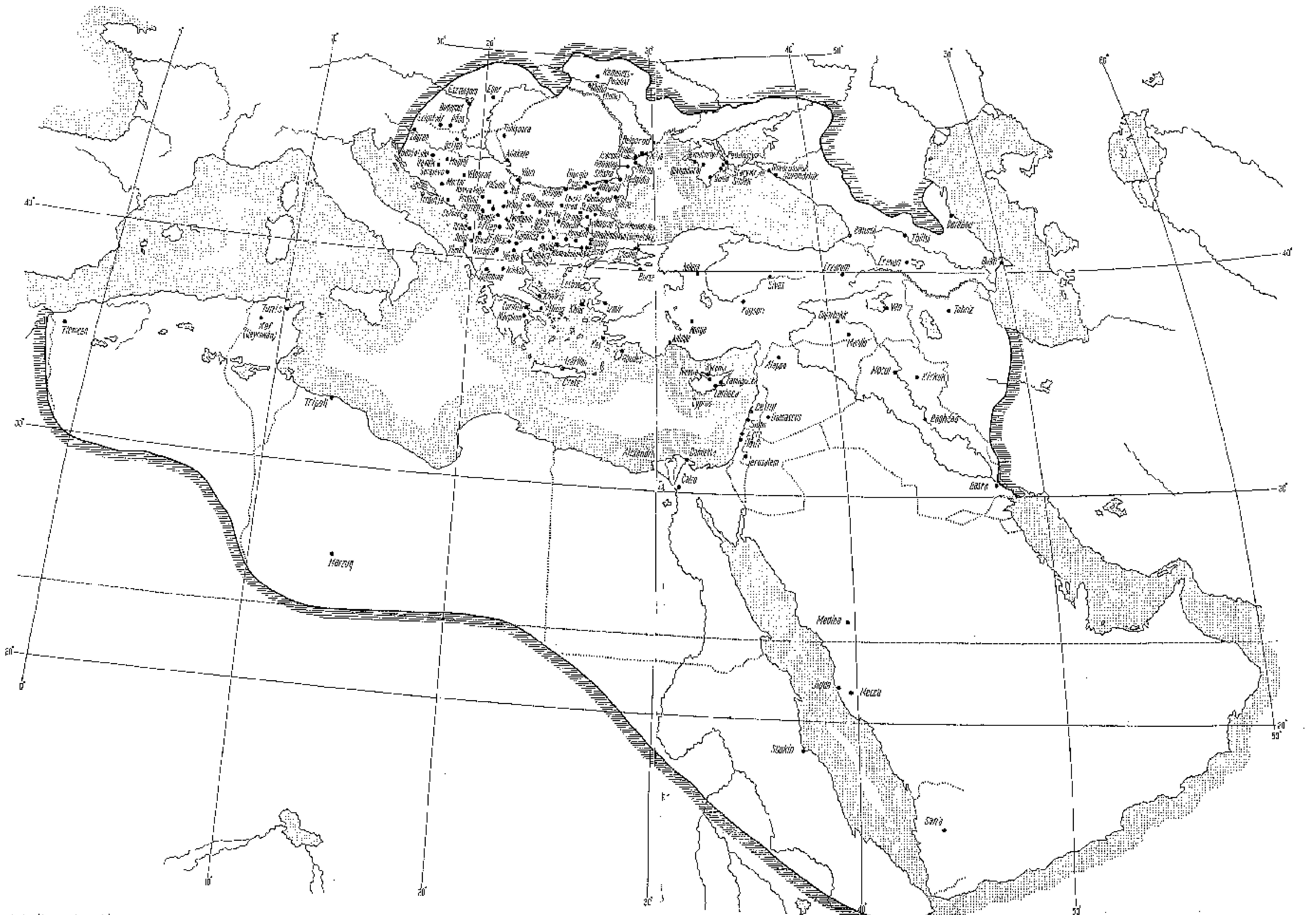
تم استيلاء الاتراك العثمانيين على ازنيق عام ١٣٣١، اي بعد خمس سنوات من استيلائهم على بورسة، واصبحت ازنيق اول واهم موقع لمنشئآت ال عثمان، ومهد ابتكاراتهم وافكارهم المعمارية. واقدم مابها من ابنيتهم : مسجد له قبة واحدة، يضم نقشا كتابيا يحمل تاريخ انشائه، ذلك هو مسجد حاجي اوزبك (٧٣٤هـ/١٣٣٣م). وللمسجد صفة مدخل تغطيها اقبية ثلاثة. اما الجدران فقد جرى بناؤها على اساس المزج بين مدماك واحد من الحجر المنحوت وثلاثة او اربعة مداميك من الطوب. واستمر اتباع هذا الاسلوب في ازنيق وفي مبان اخرى في تلك المرحلة المبكرة، وعلى الاخص في بورسة وادرنه واستانبول. وهذا المسجد متأثر بشكل واضح، باسلوب عمارة المساجد السلجوقية. فله قبة ترتكز على مثلثات منشورية او مثلثات تركية، وله صفة مدخل في الجهة الغربية بها ردهة يغطيها قبو مستعرض، وعلى جانبيها ردهتان يغطي كل واحدة منها قبو بسيط. وهذه الصفة، التي يرجع تارخها الى ثلاث سنوات بعد مسجد الياس بك في ميلاس – والتي تعتبر اقدم صفّة للمساجد ذات القبة الواحدة – قد تصدعت وتهدمت بسبب عمليات توسيع طريق مجاور عام ١٩٥٩. وتم عمل صفة اخرى جديدة مقفلة وبعيدة عن الذوق وذلك بعد ان تم هدم الحائط الشمالي.

كانت اول محاولة لتوسيع المنطقة الداخلية للمسجد التقليدي ذي القبة الواحدة، في الجامع المعروف بالجامع الاخضر، الذي يعد احد اهم واقدم امثلة العمارة العثمانية في ازنيق. وكانت بداية التأسيس على يد المهندس حاجي موسى عام ١٣٧٨ وذلك لحساب قره خليل خير الدين جاندارلى باشا. ثم اكمل بناء المسجد بعد ذلك باربعة عشر عاما (١٣٩٢)، اي بعد وفاة قرة خليل (شكل ١٣٧). وصفة هذا المسجد عميقة نسبيا وتتكون من ثلاثة اقبية من الداخل، وتطل من جانبيها بعقدين في كل جهة. ويغطي هذه الاقبية الثلاثة معا قبو واحد مكون من عدة حشوات، وتتوسطه قبة مضلعة تقوم على رقبة طويلة مثمنة. ويلي الصفة منطقة تفضي – من خلال ثلاثة عقود واسعة – الى منطقة القبة الرئيسية. والمنطقة التي بين الصفة والقبة الرئيسية مسقوفة بالاسلوب المتبع في تغطية الصفة، اي من قبو تكونه حشوات في كلا الجانبين وقبة في



تخطيط ٣٨ – ازنيق، المسجد الاخضر.

الوسط لها كوه واضلاع بارزة. ويبلغ قطر القبة الرئيسية ١١ مترا، وتمثل نصف كرة تامة، وتقوم فوق مثلثات منشورية (تخطيط ٣٨). والمحاولة الجديدة التي تصادفنا هنا، تتمثل في توسيع داخل المسجد ذي القبة الواحدة، عن طريق الزيادة والامتداد الذي اضيف في مقدمة المسجد، الامر الذي اكسب المبنى خصائص فريدة في داخله وخارجه اوحت بهيئة بناء قوي في مظهره، بينما واقعه غير ذلك (شكل ١٣٩). ويكسو الرخام واجهة المسجد من الداخل والخارج. وهناك صفان من النوافذ يشغلان كلا من الواجهتين الشرقية والغربية. وكان هذا الاسلوب مقدمة لما ظهر بعد ذلك في جدران مسجد بورسه. اما الشراعات الرخامية ذات التصميمات الهندسية، والتي كانت في جنبات صفة المدخل، فقد اصابها التلف. ويبدو التأثر بالاسلوب الزخرفي السلجوقي واضحا تماما في المقرنصات المحيطة بالباب، لكننا نرى في المحراب الرخامي واعمدته الركنية وحنيته ذات المقرنصات البسيطة، ومابه من متشابكات وافرع نباتية ومراوح نخيلية، امثلة عثمانية مبتكرة تدل على مولد اسلوب جديد.



٣٠ الامبراطورية العثمانية.

ومئذنة المسجد مبنية بالطوب وباسلوب سلجوقي، وتزينها بلاطات خزفية خضراء، اخذ المسجد منها اسمه، الى جانب استخدام، الالوان: الفيروزي والاصفر والارجواني. ولايخفى ان التعبيرات الهندسية كالنجمات والعقد، الناتجة من تقاطع الخطوط وتكوين الاشكال المثمنة في الشريط الزخرفي الموجود في الجزء الاسفل من المئذنة ماهي سوى امتداد للتقاليد الزخرفية عند قدامى الترك وعند السلاجقة. ومما يؤسف له ان هذه المئذنة قد رممت في السنوات الاخيرة بطريقة سيئة. ويعتبر المسجد الاخضر بازنيق بناءً مرحليا او انتقاليا يربط بين اساليب العمارة عند كل من السلاجقة والعثمانيين. ولهذا المسجد ايضا تاثير واضح على مسجدي فيروز بك في ميلاس والياس بك في بالاط. وتيجان الاعمدة وسائر الزخارف المعمارية بالمسجد كلها اصلية، ولاتوجد قطعة واحدة فيه سبق استخدامها في بناء سابق.

واول تطور حدث للمسجد ذي القبة الواحدة – قبل المسجد الاخضر (يشيل جامع) كان في مسجد أورخان في بيلاجك (Bilecik)، وهو المسجد الذي وقع فريسة لعدة ترميمات خلال حكم السلطان عبدالحميد الثاني (١٨٨٩)، والذي تحول الى مسجد ذي مئذنتين. وهذا المسجد يعود تاريخه الى النصف الثاني من القرن الرابع عشر، وله قبة رئيسية قطرها ٩,٥ مترا محمولة على عقود مدببة. ويتسع في جوانبه الاربعة بايوانات يبلغ عمق الواحد منها ٢,٤٠ مترا، ولنا ان نعتبر هذا الاجراء، خطوة كبيرة نحو تطوير القبة المركزية او القبة الرئيسية للمسجد عامة.

اما مسجد محمد جلبي – حفيد خير الدين باشا – الذي بنى في ازنيق عام ١٤٤٣، فله قبة واحدة ترتكز على مثلثات منشورية. وله صفة في مقدمته، وهذه يتوسط سقفها قبة، وعلى كلا الجانبين قبو ذو حشوات، ويعود بنا هذا الاسلوب الى التخطيط التقليدي. ولحسن الحظ فقد بقيت هنا عيدان العوارض الرخامية الموجودة بالصفة. والجدران مبنية من مدماك واحد من الحجر المنحوت، يتبادل مع ثلاثة مداميك من الطوب، بالاسلوب الذي الفته مدينة ازنيق.

وفي اثناء حصار ازنيق، بنى اورخان غازي، مسجدا خارج اسوار المدينة قرب يني شهر. ودل الكشف الذي اجرى هناك على ان تخطيطه هو تخطيط المسجد ذي الحرف (T) المقلوب، وذي الغرف الجانبية او الزوايا، ويحدث هذا لاول مرة عند العثمانيين، ويحتمل ان كان المسجد في واقع امره، على هيئة مستطيل في الوسط وحجرات مربعة تطل عليه من خلال ابوابها، وانه كان مغطى بسقف مسطح يرتكز على الجدران الخارجية السميكة. هذا وماتزال صفة المدخل ذات الاقبية الخمسة واضحة للعيان. ويذكر لنا نقش كتابي – مشوه وابتر – ان بناء المسجد كان سنة ٧٢٥هـ/١٣٢٥م. اما المسجد الذي شيده اورخان غازي في بورسة عام ١٣٤٠/٧٤٠، فقد اشتمل على قبتين، واحدة وراء الاخرى، وقبة صغيرة في كل جانب. وقد تحققت في مساجد بورسه كل التطورات التي حدثت لتخطيط هذا النوع من المساجد.

واذا رجعنا الى دار المرق الموجودة في ازنيق. وهي الدار التي بناها مراد الاول خداوندكار عام ٧٩٠هـ/١٣٨٨م، تخليدا لذكرى امه «نيلوفر خاتون»؛ رأينا ممارسة لاستخدام ذلك التخطيط في ابنية اخرى غير ابنية المساجد (شكل ١٤٠). فالقبة الكبيرة المرتكزة على مثلثات منشورية والمفتوحة في اعلاها، قد تمت زيادتها بعمل عقد واسع يمتد نحو الخلف بعمق يساوي قبتين صغيرتين. وقد استكمل التخطيط ذو الحرف (T) المقلوب باضافة غرفة واحدة تغطيها قبة في كل جانب. وتزدان الواجهة بصف من البوائك،

محمول فوق اربع دعامات واربعة اعمدة، فهناك خمسة عقود امامية واثنان في الجانب الايمن ومثلهما في الجانب الايسر. والسقف يضم قبة في الوسط واقبية ذات حشوات في الجانبين. وقد اخذ المبنى مظهرا جذابا باستخدام مدماك واحد من الحجر المنحوت بالتبادل مع ثلاثة مداميك من الطوب في بناء جدرانه. ثم زادت بهجة المبنى بالالوان العديدة، بعد تغطية القباب بالقرميد الاحمر. وزيد في مساحة القباب الجانبية بعمل عقود وحنيات في الغرف مما اضفى رحابة على منطقة القبة الرئيسية واحالها كالايوان. هذا وقد تحولت تلك الدار الى متحف الان.

وثاني عمل يشبه المبنى السابق في تخطيطه ومظهره الخارجي، هو زاوية بناها يعقوب جلبي، الابن الاكبر لمراد الاول خداوندكار. فهنا نرى صف عقود تغطيها بطولها اقبية خمسة ذات حشوات، ثم قبة صغيرة تعلو المدخل وعقد واسع يطل على غرفة كبيرة لها قبة بها المحراب. اما الغرف الجانبية فتغطيها اقبية ذات حشوات ايضا. وجدران قبة مقبرة الدفن المفتوحة من اعلاها والتي ترتكز على اربعة عقود، فمبنية هي الاخرى من مدماك واحد من الحجر المنحوت بالتبادل مع ثلاثة مداميك من الطوب. وتعتبر هذه المقبرة، اقدم المقابر العثمانية، التي استمر استخدام اسلوبها وقتا طويلا بعد القرن الرابع عشر. كذلك توجد مقبرة اخرى من نفس النوع في ازنيق تعرف باسم «مقبرة صارى صلتوق».

وهناك مدرسة تحولت الى اطلال، بناها في ازنيق، سليمان باشا الابن الاكبر لاورخان غازي. وكانت تتكون من عدد من الخلاوي المغطاة بالقباب وصف من البوائك ذات الاعمدة، وقاعة للدراسة تعلوها قبة كبيرة ذات عقود حاملة. والمبنى لاتماثل في تخطيطه ولا ايوانات به. ويربط مابين الخلاوي وقاعة الدراسة ممر خلفي. ويعلن ترتيب الخلاوي وتنسيق النوافذ - المربعة والمستديرة - عن مولد مدرسة ذات اسلوب معماري جديد يختلف تماما عن اسلوب المدرسة السلجوقية.

وفي ازنيق، نشاهد المسجد ذا القبة ومعه التوسع والامتداد الذي يسبقه. وقد بشر هذا التحول باسلوب جديد في العمارة العثمانية: ظهر في تيجان اعمدة ذات مقرنصات، ومآذن تكسوها بلاطات خزفية، ومحاريب مغشاة بالرخام، ودور مرق واضرحة؛ وفي التحول في اسلوب تخطيط المسجد عن الحرف T المقلوب، وفي البناء بمدماك واحد من الحجر المنحوت بالتبادل مع ثلاثة مداميك من الطوب. والواقع انه يمكننا اعتبار مدينة ازنيق مركزا تتجلى في منشئآته كل عناصر التطور التي ظهرت في العمارة العثمانية.

اثار مدينة بورسة ومدن اخرى غيرها
(بايزيد الاول - محمد الاول جلبي - مراد الثاني)

حظى اسلوب العمارة في ازنيق بتطّور اكثر روعة في مدينة بورسة،حيث بلغ درجة عالية من جمال النسب. ومايزال باقيا للان المسجد الذي يقال انه بنى عام ١٣٢٦ بمدينة حصار، على يد «علاءالدين بك بن عثمان غازي» رغم تعرضه -للاسف- لكثير من عمليات الترميم والاصلاح. ولقبة هذا المسجد مثلثات منشورية كبيرة تم عملها وفق الاسلوب السلجوقي. وله صفة مدخل بها اعمدة كورنثية وايونية. وللصفة قبة في وسطها وقبوان بحشوات على الجانبين. واذا قبلنا ان تكون هذه الصفة من التخطيط الاصلي، لاستتبع ذلك القول بان بناء الصفة انما كان جزءا من تخطيط المسجد ذي القبة في العمارة العثمانية بمدينة بورسة، وذلك

لاربع سنوات قبل ظهورها بمسجد حاجي الياس بميلاس. وقد واصل معماريو الامارات التركمانية التغلب على مشكلات الصفة، حيث لم يكن هذا الاسلوب مقتصرا على اقليم بعينه. وبينما نرى في مسجد علاءالدين بك، مجاراة للاسلوب التقليدي لتخطيط المسجد ذي القبة الواحدة والصفة ذات العقود الثلاثة؛ فان اسلوب تخطيط المسجد الذي يشبه الحرف (T) المقلوب في بورسة قد كشف عن تطور جديد وابداع. وقد اشتق هذا التخطيط اساسا من تخطيط المدارس السلجوقية ذات القباب.ويمكن رؤية هذا التخطيط في قباب المباني المرتبة على هيئة الحرف(T)المقلوب بمدرستي قره طاى وانجه منارة في قونية، وفي الايوانات ذات الاقبية المحيطة بقبة مدرسة جاجا بك في قيرشهر، وهي على هيئة حرف (T) مقلوبا. وقد استغل هذا التخطيط معماريا احسن استغلال في مساجد بورسة الخمسة التي بناها سلاطين ال عثمان تحت اسمائهم الخاصة.

واول هذه المساجد : مسجد اورخان بك (١٣٣٩/٧٤٠)، الذي تساقط رخامه وتهدمت حجارة صفته ومداخله في محاولة اشعال نار به اثناء حصار لمدينة بورسة على يد محمد بك الثاني القرماني عام ١٤١٣م. وقد قام الوزير بايزيد باشا عام ١٤١٧ باصلاحه، بأمر من السلطان محمد جلبي. وعلى الرغم من خضوع المسجد اخيرا لكثير من برامج الترميم والاصلاح، الا ان تخطيطه الاساسي لم يطرأ عليه اي تعديل. واصبح لهذا المسجد تخطيط الحرف (T) المقلوب نتيجة اضافة قبتين صغيرتين في جانبيه وقبة اخرى اكبر، بقطر ١٣,٥ مترا ناحية القبلة. وهكذا احيطت القبة الرئيسية العالية (بقطر ٨,٤٥ مترا) بقباب من جهات ثلاث. وتوجد في مقدم المسجد مجموعة غرف تغطي الوسطى منها قبةصغيرة جدا، اما الغرف الاخرى المجاورة فتغطيها الاقبية. وغرف الاركان اوسع واكبر، وهي مغطاة بالاقبية ايضا. وفيما يلي الغرف توجد الصفة، وهي مقسمة الى خمسة اجزاء. وتغطي القباب، الاجزاء الثلاثة التي في الوسط ويغطي الجانبين اقبية بحشوات. وتوجد تيجان اعمدة يونانية مركبة – سابقة الاستخدام – ضمن العقود التي على جانبي صفة المدخل. اما الجدران فتزينها تشكيلات من الطوب والحجر. كما يضم كل جدار عقدا في الوسط، به اسنان منشارية واقراص تشبه الشمس ووريدات واشكال اخرى. ونشاهد في القبة التي تعلو المحراب، ان منطقة الانتقال قد تأثرت بفكرة العقود الحاملةالمملوءة بالاشكال المنشورية. كذلك نشاهد في القبة الرئيسية المثلثات التركية المعروفة وكأنها مراوح مقلوبة. والواقع ان مسجد اورخان يعتبر مثلا او نموذجا لمساجد بورسة الاخرى.

وننتقل الى مسجد مراد الاول خداوندكار، الذي بدىء فيه بمنطقة جكركه (Çekirge) في بورسة عام ١٣٦٦، وتم بناؤه قبل نهاية عام ١٣٨٥ بقليل. وجدران هذا المسجد سميكة ومبنية من ثلاثة مداميك من الطوب بالتبادل مع مدماك من الحجر المنحوت. ويتكون من طابقين، خصص اعلاهما ليكون مدرسة. والتخطيط الاصلي للطابق الارضي قريب الصلة بمدرسة جاجا بك في قيرشهر، اذ به قبة رئيسية مرتفعة وايوانات ذات اقبية تحيط بالقبة وتسندها من ناحية القبلة ومن الجانبين. وفي الاركان غرف ذات اقبية، وقبة مدخل في الوسط وسلم في كل طرف يصعد الى الطابق العلوي. والطابقان تغطيهما قبة رئيسية وقبو ايوان جاء بنفس اتساع القبة. وتنتشر على طول جوانب الطابق العلوي، غرف المدرسة المغطاة بالاقبية. اما الممر الذي يدور حول القبة الرئيسية وايوان القبلة فيطل على المسجد من خلال نافذة واحدة توجد في غرفة صغيرة لها قبة تعلو المحراب. وتتكون الواجهة الفخمة من صفة ذات خمس قباب ودعامات تحمل الطابق الثاني حيث توجد ثلاث قباب في الوسط واقبية ذات حشوات في الجانبين. وهذه الصفة ذات

الطابقين، تطل في الامام وعلى الجانبين من خلال عقود مدببة. وبعض هذه العقود يجمع عقدين صغيرين مدببين بداخله، تفصل بينهما الاعمدة وتعطي كلها مظهر بيوت البندقية (شكل ١٤١). لكن نظرا لان الجوانب الاخرى للمبنى لاتضم سوى القليل من النوافذ، فقد اكسبها ذلك نوعا من الجمود، فضلا عن ان المبنى من الداخل لايوحي بالبهجة. اما الوان الشادروان الضعيف الماء من تحت القبة المفتوحة، فانها تضفي على المكان بعض الراحة، كما انها توحي بالانسجام. ويبلغ قطر تلك القبة ١١ مترا وهي مفتوحة من اعلاها وتحملها دلايات، وقد اعيد ترميمها هي والشادروان بعدما اصابهما التصدع من جراء زلزال عام ١٨٥٥. ومانزال نشاهد في رقبة القبة الحالية ١٦ ركبة يمكن ان تحدد لنا معالم القبة القديمة. وتطغي العقود المستديرة على المبنى من الداخل، كما تطغى العقود المدببة عليه من الخارج. والصفة الغالبة التي تسود هذا المسجد - في داخله وخارجه - ومابه من خصائص معمارية، تضعه وحده في جانب غير الذي توضع فيه باقي مساجد بورسة. ولقد انشىء المسجد اساسا ضمن مجمع بنائي يحتوي مرافق اخرى عامة مثل دورات المياه (مراحيض). وما من شك في ان هذا الامر جدير بالملاحظة لظهوره هكذا مبكرا في الاناضول. ويتصل بدورات المياه غرفة خاصة للوضوء تغطيها قبة واحدة، كما يضم المجمع ضريحا للسلطان في الناحية الشمالية ودارا للمرق في الناحية الغربية.

ومسجد الشهادة، مسجد اخر بناه مراد الاول خداوندكار عام ١٣٦٥، وله مجاز رئيسي فسيح وقبتان : الواحدة من وراء الاخرى، تعتمدان . على دعامتين وعلى بلاطتين ضيقتين في الجانبين، ويغطي كل بلاطة قبو مستطيل ومدبب بدرجة واضحة. وفي مقدم المسجد صفة تغطيها اربع قباب. وحلت المئذنة محل القبة الخامسة. وبسبب ماحدث للمسجد من العديد من اعمال الترميم والاصلاح، فقد تضاءل حجمه الان واقتصر على المجاز الرئيسي ذي القبتين.

ويتكون مسجد ثالث بناه مراد الاول خداوندكار عام ١٣٨٩ في فلبيه (Plovdiv) ببلغاريا، من مجاز رئيسي فسيح تعلوه قباب ثلاث، وبلاطتين ضيقتين في الجانبين، تغطي كل بلاطة منهما ثلاثة اقبية. وقد نحى هذا التخطيط منحى مسجد الشهادة، من حيث هيئته المستطيلة (٣٠×٤٠ مترا). كما يوجد بالمسجد حوض اسفل القبة الرئيسية. وصفة المدخل يغطيها سقف مسطح. وبدن المئذنة تزينه بلاطات فيروزية اللون على هيئة معينات. والملاحظ ان اعمال خداوندكار المعمارية في بورسه وفلبيه (بلوفديف) هي التي فتحت الطريق لظهور المساجد العثمانية متعددة القباب؛ وان الناظر الى منشئآت مراد الاول ليدرك بوضوح وجود وحدة تجمع بين اسلوبها المعماري. وهناك تشابه مثير بين مسجد خداوندكار في بلوفديف وبين مسجد سنقر بك الارتنى في بيكده الذي انشىء عام ١٣٣٥. ويدل هذا التشابه على الصلات الوثيقة التي كانت تربط بين فنون العمارةالتركية في القرن الرابع عشر.

وفي عام ١٣٨٢ بني بايزيد الاول - وقبل ان يكون سلطانا - مجمعا في مدينة مدرنى بولاية بولى (Bolu). ويضم المجمع : مسجدا له قبة واحدة وحمامين ومدرسة رائعة لم يلحقها التدمير الا اخيرا. وقبة المسجد بقطر قدره ١٩,٥ مترا، وتحملها عقود مدببة تعتمد على ثمانية دعائم جدارية. وتبدو، من ادناها الى اعلاها، كخيمة قرغيزية كبيرة. ويلاحظ ان اتساعها اكثر من ارتفاعها، وقد اضفى ذلك على داخل المبنى نوعا من الرحابة المريحة. ويوجد في منتصف مقدم المبنى عقد عميق على هيئة ايوان وصفة بها قبة

صغيرة ذات فصوص تتربع فوق المدخل وقبتان كبيرتان في كلا الجانبين. وقبة في مثل هذا القطر – رغم قلة ارتفاعها – تعتبر خطوة معمارية جسورة تظهر في نهاية القرن الرابع عشر. وعلى الرغم من وقوع المسجد فريسة لعديد من اعمال الترميم والاصلاح، الا انه مايزال محتفظا بتخطيطه الاصلي، كذلك وعلى الرغم من عدم ارتفاع القبة الا انها لاتوحي بانها فطساء.

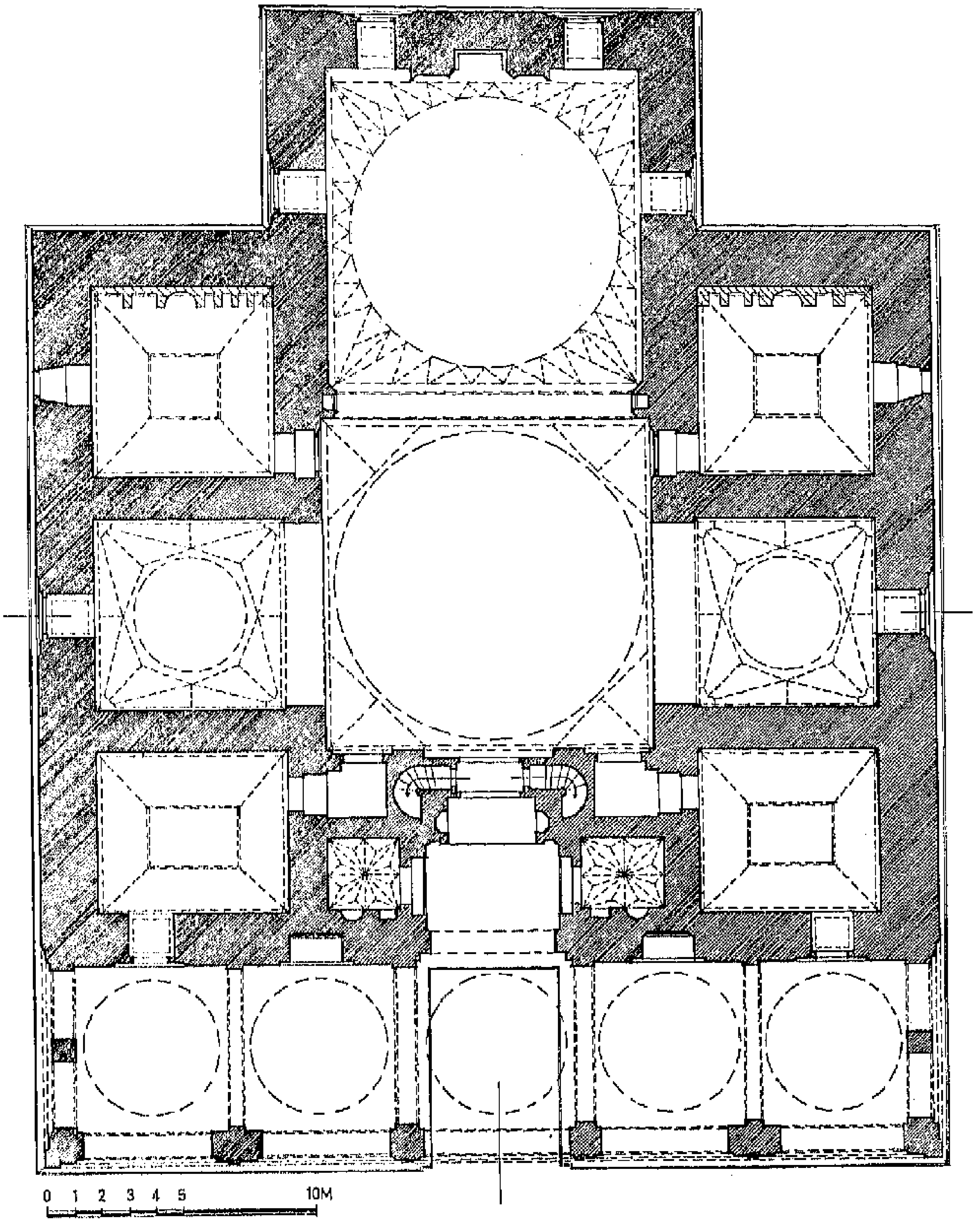
ويدلنا النقش الكتابي الموجود بالمسجد الكبير في برجامه على ان المبنى من عمل بايزيد الاول عام ٨٠١هـ/١٣٩٨م. ويتطابق هذا المسجد في تخطيطه مع تخطيط المسجد الجامع في بلوفديف، من حيث ان اقبية البلاطات الجانبية مغطاة بسقف بسيط مائل، بينما تسيطر القباب الثلاث التي في الوسط على المظهر الخارجي للمسجد. وارحب المساجد التي بناها بايزيد هي مسجده الكبير (٥٦×٥٨ مترا) بمدينة بورسة، وذلك بين عامي ١٣٩٦و ١٤٠٠. وهذا المسجد اكبر المساجد التي ظهرت واكثرها اتباعا لاسلوب المساجد متعددة القباب. اذ يضم عشرين قبة تحملها دلايات، ترتكز على ١٢ دعامة ضخمة مربعة (شكل ١٤٢). وللمسجد مئذنتان في واجهته الشمالية وليست له صفة. وتحلي الجدران اشكال حنيات ذات عقود مدببة، تتماشى مع صفوف قباب المسجد. وتحتوي كل حنية على زوج من النوافذ. ويتزايد ارتفاع القباب كلما ابتعدنا عن الجوانب نحو الوسط. وقد تركت القبة الثانية التي تقع على المحور الرئيسي للمسجد، مفتوحة من اعلاها وغطيت بغطاء زجاجي، واقيم في اسفلها شادروان. وتقود الابواب الثلاثة التي في جوانب المسجد الثلاثة الى هذه الشادروان مباشرة (شكل ١٤٣).

وللشادروان ١٦ ضلعا، ويصل الماء اليه بواسطة ثماني قنوات تتصل بخزانات ثلاثة. ويخرج الماء للناس من خلال ١٦ صنبورا. ومحراب المسجد تزينه المقرنصات والاعمدة الركنية، الا ان زخارفه غير المدهونة خالية من الذوق، وقد اساءت لمظهره. ويوجد على المنبر الخشبي الكبير نص كتابي يحمل تاريخا ويحمل كذلك اسم بايزيد الاول. وهناك نقش اخر به اسم شيخ الصناع «الحاج محمد العينتابي» من عينتاب (Gaziantep) – وهو نفسه الذي عمل منبر الجامع الكبير في مغنيسه. وقد استعرض هذا الفنان هنا كل مهاراته واستاذيته في حرفته، التي طورها على مدى ٢٤ عاما، بدأت بعمله في مغنيسة. والواقع ان المنبر بحشواته الهندسية التي يزينها حفر بارع يضم اوراقا نباتية ومراوح نخيلية؛ وبحشوات الدرابزين الدقيقة، وبنقوشه الكتابية التي تعلو بابه، وبالتاج الذي يعلوه وبزخارفه التي تحاكي الدنتللا، يعتبر تحفة رائعة توضح مرحلة انتقالية تربط بين الاسلوبين: السلجوقي والعثماني. وبعد ظهور مسجد بورسة الكبير ذي القباب العديدة المتساوية، اصبح هذا الاسلوب هو الاسلوب السائد الواسع الانتشار، حتى لقد ظهرت امثلة له في عديد من المدن فيما بين البلقان والقاهرة، واستمرت محاكاته حتى نهاية القرن السابع عشر.

ـ واكثر المساجد نضوجا ذوات تخطيط الحرف (T) المقلوب، التي يتمثل اول ظهورها في مسجد اورخان بمدينة بورسة، او التي طرأت عليها بعض التعديلات كما هي الحال في مسجد خداوندكار، هي مسجد يلدريم (البرق)، الذي بناه بايزيد الاول بين عامي ١٣٩٠، ١٣٩٥. والمسجد كله مبنى بالحجر المنحوت ويرتفع وسط مجمع بنائي كبير، حتى لتبدو المنطقة وكأنها حي جديد يتكون من ثماني عمارات مستقلة فيما وراء اسوار المدينة. وللمسجد قبتان : الواحدة من وراء الاخرى، وايوانان صغيران على الجانبين تغطي كلا منهما قبة. وفي كل جانب من جوانب هذين الايوانين توجد غرفة صغيرة مغطاة بقبو ذي حشوات.

وتشغل الحائط الجنوبي للغرفتين الواقعتين في نطاق قبة المحراب، صفوف من الارفف العميقة على هيئة حنيات ومدفأة في الوسط. والحائط يكسوه الملاط وتزينه قطع من البلاطات الفيروزية اللون. اما الطابق الثاني فلا يرتفع الا فوق الغرف التي الى جوار المدخل فقط. وترتكز سنادات العقود الناقصة التي تصل مابين الغرف المغطاة بالقباب، على كوابيل من المقرنصات الدقيقة الصنعة (تخطيط ٣٩). ويلفت النظر الى المسجد من الخارج، هيئة صفة ذات عقود خمسة، لانظير لها في كل العمارة العثمانية. فالواجهة هنا بها عقود مرتفعة تحملها دعامات عالية من الرخام. كما يوجد في الجانبين عقدان من نفس الاسلوب (شكل ١٤٤). وقد سبق ظهور مثل هذا الشكل من العقود في مدخل ضريح قليج ارسلان الموجود بفناء مسجد علاءالدين بقونية. ويرتبط هذا الاسلوب بصورة اوضح بمدينة بورسة، حيث صار اكثر شيوعا وانتشارا على يد العثمانيين منه على يد السلاجقة. ونلاحظ هنا – كما نلاحظ في مسجد خداوندكار، ان الحوائط الجانبية والخلفية بلغت في ارتفاعها ارتفاع طابقين، وانها زينت او شغلت بانواع من النوافذ، بعضها نوافذ كاذبة او عمياء. وتنحصر اهمية المسجد وعظمته فيما به من تفاصيل معمارية قيمة وبما يوحيه في النفس من انطباعات نبيلة وبسيطة. وقد اثر تخطيطه واسلوب عمارته على المسجد الاخضر (يشيل جامع)، الذي بني في بورسة فيما بعد. وعلى الرغم من ان مسجد يلديريم، خضع هو الاخر لكثير من عمليات الترميم والاصلاح عقب زلزال ١٨٥٥، الا انه لم يتأثر لدرجة كبيرة. وعلى اية حال فلم يبق من المجمع كله سوى المسجد والضريح والمدرسة.

على ان التطوير السريع الذي لقيته العمارة العثمانية قرب نهاية القرن الرابع عشر، قد صادفه بعض التوقف بسبب صدمة طارئة واضطراب في الاحوال، بسبب هزيمة بايزيد الاول ووقوعه اسيرا في يد تيمور عقب معركة انقرة. لكن خيط ذلك التطور المقطوع لم يلبث ان اتصل خلال السنوات العشر التي تلت وفاة بايزيد عام ١٤٠٣، وذلك على يد ولده السلطان محمد جلبي، وعادت الحيوية ثانية لفن المعمار. ويظهر في هذه المرحلة، المسجد الاخضر في بورسة الذي وضع تصميمه المهندس المعماري حاجي ايواظ، بامر من السلطان محمد جلبي. وجاء البناء في صورة مجمّع. ومن ملامحه، هيئة غير مألوفة لضريح يرتفع عن مستوى المسجد. وقد استغرق بناؤه عشر سنوات، وكان تمامه عام ١٤٢٤ – ابان حكم السلطان مراد الثاني – ولم تكن زخارف نوافذه من الخارج قد كملت بعد (شكل ١٤٥). ويتضح من المظهر الحالي لدعامات العقود، انه كان في النية عمل صفة مدخل بخمس قباب، لكن يبدو انه قد صرف النظر عن ذلك فيما بعد. وتخطيط المسجد وعمارته تجعلانه في الجملة شبيها بمسجد يلديريم، اذ له قبتان : الواحدة من وراء الاخرى، ترتكزان على مثلثات منشورية. وله ايوان تغطيه قبة ذات تحزيزات في كلا جانبيه وقباب فوق الغرف التي بالاركان جهة حائط القبلة، واقبية مستعرضة تغطي الغرف الاخرى جهة حائط المدخل. وزين حائط من كل غرفة بحنية لها ارفف غائرة وبمدفأة كتلك التي نراها في مسجد يلديريم. وكانت القبة الرئيسية مفتوحة اصلا ولكنها اغلقت فيما بعد بمنوّرة، وضع اسفلها شادروان، جاء ادنى قليلا من مستوى ارضية المسجد. والبهو الامامي الموجود بين الغرف المغطاة بالاقبية منفصل كلية عن داخل المسجد، وهو من طابقين : يضم الطابق الاول منه فرندة في كل جانب، ويضم الطابق الثاني جناحا خاصا وشرفة ملكية. ويوجد كذلك سلمان في جانبي بهو المدخل وشرفتان تطلان على الطابق الاول. وكما هي الحال في مسجد



تخطيط ٣٩ – بورسة، مسجد يلدريم.

يلديريم، فان المنطقة التي ينخفض مستواها عن مستوى المسجد هي منطقة الشادروان المتصلة بمنطقة قبة المحراب، وهذه يتم الوصول اليها ببضعة درجات من خلال عقد ناقص. والمسجد مبني كله من الحجر المنحوت، وزخارف ظلة مدخله ومحاريبه الخارجية ونوافذه، غنية للغاية وتكشف عن دقة متناهية في اعمال الحفر على الحجر (شكل ١٤٦). ويبدو واضحا ارتفاع جدران الواجهة والجوانب؛وهي تحتوي على طابقين، يضم كل واحد منها صفا من الشبابيك (شكل ١٤٧). وبعض الذي في الطابق العلوي شبابيك عمياء او كاذبة وبنفس اسلوب شبابيك مسجد يلديريم.

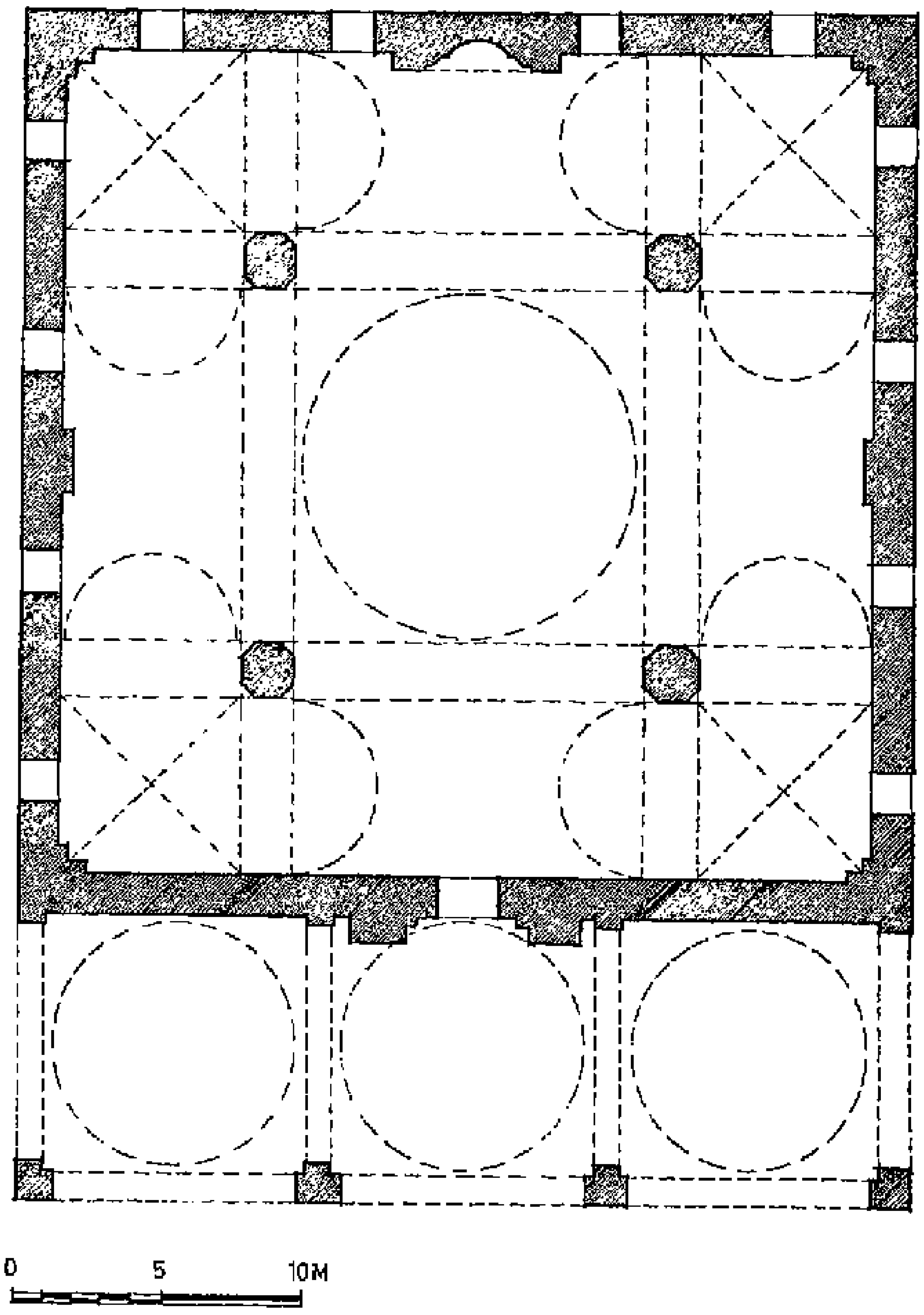
وعمارة المسجد الاخضر اكثر ثراء وتطورا من مسجد يلديريم، كما ترجع شهرته وتسميته بالاخضر الى اسلوب تغطيته بالبلاطات الخزفية الفاخرة وتصميماتها الغنية الرائعة. ومما يلفت النظر هنا مدى استعراض فناني الخزف العثماني لابداعاتهم واساليب صنعتهم. وعلى نقيض ماهو معروف في الخزف السلجوقي، فاننا هنا نجد ان الزخرفة بالبلاطات الخزفية صنعت على هيئة حشوات او مناطق وبألوان متعددة تحت الطلاء، واشكال كأنها الفسيفساء، الامر الذي جعل لها تأثيرا بالغ الروعة. وقد استخدم اللونان، الاحمر والاسود بدرجة متساوية تقريبا في التحديدات او الخطوط الفاصلة بين الالوان. وظهرت الاشكال الهندسية المتشابكة والافرع النباتية والمراوح النخيلية، الى جانب اشكال اخرى جديدة مثل بعض تعبيرات الخطاي (الصينيين) الزخرفية التي شاعت في الفن التركي، مثل زهرات عود الصليب والورود والاوراق النباتية، القريبة من اشكالها الطبيعية. وكانت الالوان هي الاخرى مختلفة، اذ شاع استخدام الاصفر والاخضر والابيض والارجواني. وكسيت الجدران ببلاطات سداسية الشكل ذات الوان خضراء او لازوردية وبارتفاع يصل الى مترين ونصف المتر. واحيطت هذه الكسوات - في الغرف الجانبية - ببلاطات مثلثة ذات الوان مختلفة. وتكونت من تلك المثلثات اشكال نجمات سداسية، كما ساد منطقة المحراب استخدام الالوان الزاهية في عمل التحديدات او الخطوط الخارجية (شكل ١٤٨). وقد استخدم اللون الذهبي في طلاء البلاطات التي تغطي المقصورة الملكية. ونلاحظ ان البلاطات التي تتكون منها حشوات السقف والعقود، كلها ذات مستوى رفيع زخرفيا وتسودها اشكال المراوح النخيلية والتفريعات النباتية المتعددة الالوان والمرسومة تحت الطلاء، وهي في وضوحها وفي بهجة الوانها كالفسيفساء الخزفية. اما المحراب الذي يصل ارتفاعه الى ١٥ مترا فتغطيه هو الاخر بلاطات تسودها تعبيرات زخرفية رومية اناضولية وصينية، الى جانب الافرع النباتية بالالوان البيضاء والفيروزية واللازوردية والذهبية. وقد اجتذبت المقصورة الملكية بروعتها وبهجتها كل الضوء عن سائر اقسام المسجد، رغم ان جميع الاسقف والعقود والجدران مغطاة كلها بالبلاطات الخزفية.

وحدث في وقت متأخر ان تم الكشف عن زخارف ذات الوان متعددة وثرية في تعبيراتها الزخرفية، وذلك بعد ان ازيل الملاط من فوق الاجزاء العليا لجدران القبة، الامر الذي يعطي الدليل على ماكان لهذا المسجد من مجد زخرفي عريض يتمشى مع اسلوب عمارته. ان هذا الثراء الفني الذي تحقق كان عظيما للغاية ثم انه - في نفس الوقت - لم ينزلق نحو المبالغة. ونجد اسم الفنان الذي صنع بلاطات هذا المسجد مذكورا على البلاطات الموجودة عند الحافة الدنيا للعقد الكائن بالمقصورة السلطانية وهو «محمد المجنون». لكن لاصق البلاطات ومنسقها والمسؤول عن وحدة الاسلوب الزخرفي هو «علي بن الياس علي» النقاش الذي نرى اسمه محفورا على احد احجار المقصورة الملكية ايضا. وقد رافق علي بن الياس علي، السلطان تيمور الى سمرقند عام ١٤٠٢، وهناك اتقن عدة مهارات ومارس امثلة من اشغال البلاطات وعاد بعد ذلك الى بورسه حيث انتج اعمالا مما شاهده في رحلته ذات مستويات افضل. والواقع ان توافق الوحدات الفنية وانسجامها فيما هو موجود على البلاطات او مما هو على الحجر او الخشب يعتبر من ابتكاراته هو. وهناك نقش كتابي اخر، يورد اسماء شيوخ الصناعة او اساتذتها في تبريز، يشير الى الحرفيين الذين احضرهم «النقاش علي» معه والذين عملوا تحت اشرافه ووفق توجيهاته. ولم يحدث ان ظهرت ببلاد فارس بلاطات

من هذا المستوى او بمثل هذا الثراء حتى زمن الصفويين. ويبدو ان البلاطات التي استخدمت في الجامع الاخضر وملحقاته قد تم صنعها في قمائن مجاورة للمبنى.

ومع كل هذا البريق وكل هذا الثراء الزخرفي، فان الجامع الاخضر يرجع في اسلوب تخطيطه الى تلك المجموعة التي تشبه في تخطيطها الحرف (T) المقلوب، والتي رأيناها في مدينة بورسة. ويجيء بعد هذا مسجد السلطان محمد جلبي وثاني اعماله المعمارية. وقد انشاءه في ديمتوقا (Dimetoka)، على بعد اربعين كيلومترا جنوبي ادرنة، واشرف على عمارته حاجي ايواظ كبير مهندسي الجامع الاخضر وملحقاته. ونصادف في هذا المسجد ابتكارا معماريا بالغ الاهمية، حيث انه خطوة نحو تخطيط القبة المركزية للمسجد. وهو يستخدم الان مخزنا للغلال بسبب سوء حالته، ومساحته تبلغ ٣٠×٣٠ مترا، وله جدران بسمك ٢ مترا؛ وهي مبنية بقطع ضخمة من الحجر المنحوت. وقطر قبته المركزية ١٣ مترا، وترتفع فوق اربع دعامات ضخمة تدور حولها اربعة اقبية بسيطة. اما الاركان فقد غطيت باقبية متقاطعة؛ وفي مقدم المبنى صفة مدخل عليها قباب ثلاث (تخطيط ٤٠). والملاحظ هنا شدة التشابه بين تخطيط هذا المسجد وتخطيط مسجد«ده غارون»الصغير (Deggaron) الذي اقامه القره خانيون في الخزر. واذا صرفنا النظر عن بعض الفروق البسيطة التي ينفرد بها مسجد الخزر، والتي منها انه نصف مساحة المسجد الاخضر، وان به قبة في كل ركن من اركانه، وان ماحول القبة مغطى باقبية متقاطعة، لقلنا ان فكرة تخطيط المسجد العثماني كانت متحققة وقائمة بالفعل منذ اربعة قرون سابقة اي في اوائل القرن الحادي عشر، في ذلك المبنى القره خاني المصنوع من اللبن والاجر (انظر تخطيط ١/أ). ومن العناصر الجديرة بالاهتمام بمسجد السلطان محمد جلبي : عقود المدخل ومابها من حليات ذات اسنان منشارية تشبه مثيلاتها بمسجد اورخان في بورسة، وكذا العقد الذي تزينه صنجات ملونة، والكتابة البارزة ذات الترتيب غير المألوف. ونقرؤ اعلى الباب الجانبي من ناحية الجنوب، اسم ايواظ الذي يوصف بـ «افتخار المهندسين واختيار المعماريين الاستاذ ايواظ بن بايزيد». والذي يوصف ايضا «بالاستاذ الماهر و المهندس البارع». وحاجي ايواظ هذا، هو ابن لاحد افراد طائفة الاخيين، وقد حصل على لقب الباشوية فيما بعد ودفن بعد موته بمدينة بورسة. وقد تعرف على العديد من اساليب البناء، وهذه بالتالي ساعدته على كثير من الابتكار والتنوع في اساليب عمارة المساجد التي الف العثمانيون اقامتها، الامر الذي مهد الطريق نحو تطوير بناء المسجد ذي القبة المركزية.

وفي عهد السلطان مراد الثاني ظهرت العمارة العثمانية بالكثير من انواع التطور الحافل بالروعة، وكان هذا دافعا لظهور ابتكارات عديدة. فمسجد «المرادية»، الذي بني في بورسة عام ١٤٢٥، وسمي باسم السلطان – يمتاز ببساطة تخطيطه، الذي يتكون من قبتين الواحدة من وراء الاخرى، وايوانين تغطي كل منهما قبة على جانبي القبة الاولى؛ بينما الثانية مفتوحة، وغرفة ركنية صغيرة ناحية المدخل، وصفة بثلاث قباب في الوسط وبقبوين في الجانبيين. وتسيطر القبتان الرئيسيتان على المبنى كله، نظرا لقلة ارتفاع جدران الواجهة والجوانب. وللمسجد مئذنتان، وجدرانه مبنية بمداميك من الحجر المنحوت ومن الطوب. وفي هذا عودة للاساليب او التقاليد التي رأيناها متبعة في بناء مسجد خداوندكار في بورسة وفي مساجد ازنيق. ورغم الثراء الفني الواضح بمسجد «المرادية»، والذي يبدو في الزخارف الهندسية المتنوعة المصنوعة بالطوب – بين العقود وصفة المدخل – وفي البلاطات الخزفية المتعددة الالوان وفي التكوينات او التشكيلات الزخرفية



تخطيط ٤٠ – ديموتيقا، مسجد السلطان محمد جلبي.

المختلفة التي تغطي الجدران، فان ذلك كله لازمته البساطة المتناهية اذا ماعقدنا مقارنة بينه وبين المسجد الاخضر. وقد بنى مجمع «المرادية» ليشتمل ايضا على مقبرة ومدرسة، وهو اخر الاعمال المعمارية التي اقامها سلطان عثماني في مدينة بورسة.

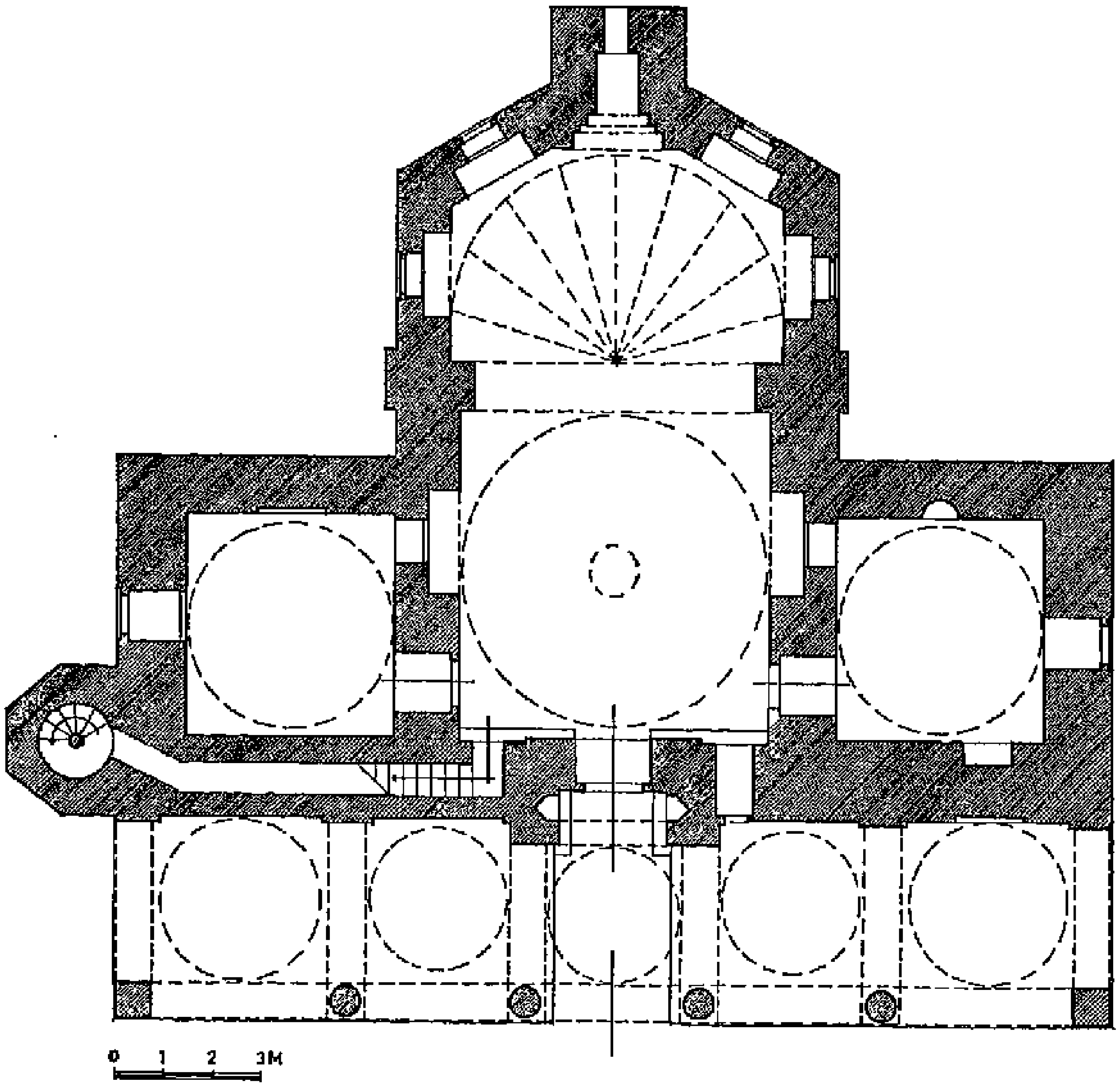
اثار ادرنة – مراد الثاني وعصره

حظيت مدينة ادرنة بأهم المنشآت المعمارية التي اقامها السلطان مراد الثاني بعد عام ١٤٢٥. وكان مراد الاول خداوندكار قد استولى على هذه المدينة عام ١٣٦١، واصبحت واحدة من مراكز ثلاثة اعطت البرهان الواضح على تطور الفن العثماني من بدايته حتى فتح القسطنطينية عام ١٤٥٣، بينما بقيت الحال في ازنيق وبورسة مقتصرة على ابتكارات المرحلة المبكرة فقط ولم تشارك المدينتان فيما جدّ من تطورات فيما بعد. ولاغرابة اذن في ان تعتبر ادرنة مقر لازهى والمع فترة من فترات الفن العثماني الامبراطوري. ويكفي ان يكون بهذه المدينة، مسجد السليمية الذي يعد اخر لوحة في سلسلة لوحات عمارة المسجد التركي، والذي يجيء في المرتبة الاولى بين ارقى روائع العمارة الاوربية.

واول منشئآت ادرنة المعمارية هو الجامع العتيق (اسكي جامع)، الذي بدأه الامير سليمان جلبي عام ١٤٠٣، واتمه السلطان محمد جلبي عام ١٤١٤، اما مهندسه فهو حاجي علاءالدين من قونية (شكل ١٤٩). والمسجد بناء مربع تعلوه تسع قباب متساويات، تعتمد على اربع دعامات قوية مربعة. وهو يدخل ضمن مجموعة المساجد الجامعة الضخمة التي يعتبر مسجد بايزيد الاول في بورسة، احد امثلتها القائمة. على ان الهيئة العامة لهذا المسجد العتيق قد تغيرت عن طبيعتها بعض الشيء بسبب مااضيف اليه من زخارف باروكية الاسلوب. ونجد في قباب المجاز الرئيسي الثلاث، ان تلك التي تعلو المحراب تحملها مثلثات منشورية وتلك التي تلي المدخل تحملها عقود ركنية ذات مقرنصات، وتلك التي في الوسط، وهي الثالثة، مفتوحة السمت اي مفتوحة من اعلاها ولها شراعة، وتحملها هي الاخرى عقود ركنية بسيطة. اما القباب الجانبية فتعتمد على دلايات عادية. ولايخفى ماهناك من قتامة واضحة سببها غلظ الدعائم وانخفاض القباب نسبيا. ويتأثر الخارج بهذه القتامة ايضا، كما يبدو في ظلة المدخل وفي المآذن؛ حيث واحدة بمطاف واحد للمؤذن، والثانية بمطافين. والمبنى مشيد بكتل ضخمة من الحجر المنحوت، بينما الصفة مبنية بالطوب مع وجود حشوات من الحجر. ومن علائم الابداع في هذا المسجد تلك الكتابات الضخمة والمقرنصات القوية المتدلية من الصفة الرخامية.

وبنيت «المرادية» للسلطان مراد في ادرنة عام ١٤٣٤، وقد اعتمدت على فكرة مبسطة للتخطيط المعروف بالحرف (T) المقلوب. ويضم المبنى قبتين : واحدة تلو واحدة، وايوانا بقبة في كل جانب.وصفة مدخل لها دعائم غليظة تتوسطها قبة مرتفعة في الوسط وقبوان صليبيان في كلا الجانبين. وقبة المسجد الرئيسية اكثر ارتفاعا من الاخريات ولها شراعة في اعلاها؛ كما انها تقوم على مثلثات منشورية. اما الزخارف التي اكتشفت بالوجه الداخلي للعقد الكبير وكذا الاجزاء العليا من الجدران – لم يتم الكشف عنها كلها بعد – فتضع هذا المسجد ضمن مجموعة المساجد التي يمثلها ويدخل ضمنها المسجد الاخضر في بورسة. والمحراب تغطيه بلاطات متعددة الالوان وزخارف مرسومة تحت الطلاء، تماما كاشغال الفسيفساء. ولاجدال في انها من اروع الامثلة ابداعا بعد الجامع الاخضر في بورسة. والاساليب الفنية المتبعة في هذا المسجد ترتبط بمثيلاتها المتبعة في مساجد بورسة (شكل ١٥٠) هذا فضلا عما يمتاز به المسجد من استخدام للبلاطات السداسية الاضلاع ذات الالوان البيضاء والزرقاء، التي هي من خصائص خزف ازنيق الرفيع المستوى. ونشاهد هنا اشكالا نجمية تكونها بلاطات سداسية الاضلاع، تضم زخارف زرقاء داكنة وزرقاء فاتحة فوق ارضية بيضاء. اما الفراغات الموجودة بين الاشكال السداسية فقد شغلت ببلاطات مثلثة فيروزية اللون. والتعبيرات الزخرفية التي تسود تلك البلاطات تضم وريدات صغيرة واوراقا نباتية واوراقا نخيلية وزهرات وافرعا نباتية دقيقة ورسوما هندسية (شكل ١٥١). وهناك نظرية تقول : – بعد مقارنة بلاطات مقبرة التوريزي بدمشق، ببلاطات موجودة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن، لعلها اخذت من الجامع الاموي – ان ثمة صلةبين هذه السورية وبين بلاطات «المرادية». وهناك نظرية اخرى تقول : انه يرجح استخدام صناع من الفرس هنا وهناك. لكن ينقض هاتين النظريتين طبيعة المادة ومستوى الصنعة التي تنفرد بها بلاطات المرادية. ان مسجد المرادية بادرنة هو اكثر المساجد الفاتا للنظر من بين كل ماانشيء في النصف الاول من القرن الخامس عشر، وذلك في مجال الزخرفة العثمانية.

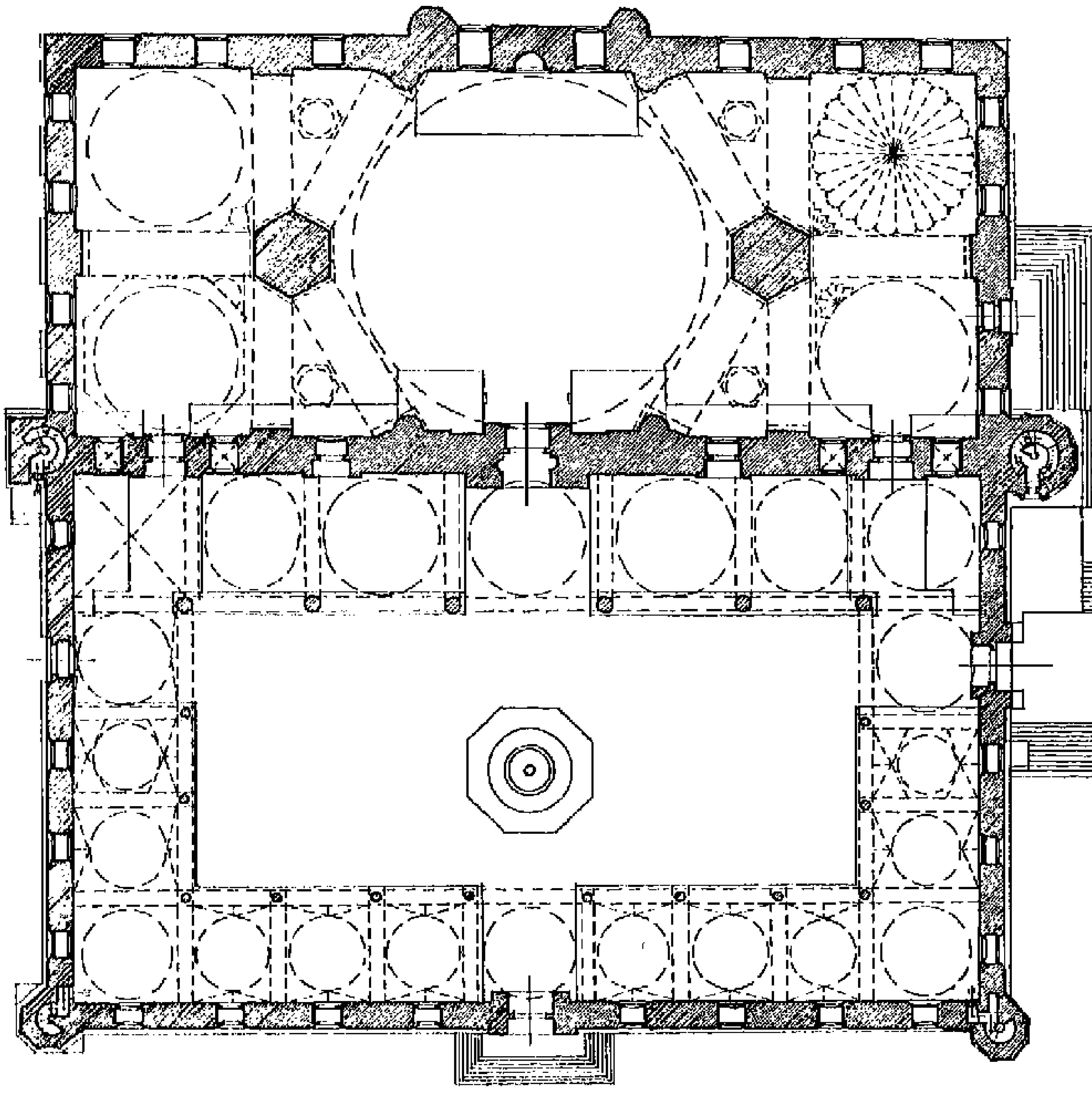
ومنذ وقت مبكر، دخل التجديد على فكرة تخطيط المسجد ذي الحرف (T) المقلوب. ونرى هذا في مسجد بايلرباي – المخرب حاليا – الذي اسسه بايلر باي يوسف باشا عام ١٤٢٩. والفارق الوحيد بين تخطيط هذا المسجد وتخطيط دار المرق التي اسستها نيلوفر خاتون في ازنيق، ينحصر في وضع نصف قبة مصبعة فوق المحراب؛ وهذه يفصل بينها وبين القبة الرئيسية الواسعة والمرتفعة وذات السمت المفتوح، مساحة مربعة عليها قبة صغيرة مصبعة كذلك، وتتصل بالجانبين بواسطة اقبية نصف نجمية. وليست للمسجد صفّة



تخطيط ٤١ – تيرة، مسجد يخشى بك.

مدخل، كما انه يعتبر المثل الاول من نوعه الذي يستخدم نصف القبة، ثم انها هنا لاتتصل مباشرة بالقبة الرئيسية. وقد ظهرت نصف القبة الحقيقية في مسجد دار المرق الخضراء (Yeşil İmaret) التي بناها يخشى بك – احد قادة مراد الثاني – في تيره عام ١٤٤٦. ففي هذا المسجد نرى دخلة محراب عميقة، تبرز بشكل واضح خارج المبنى. حدث هذا بسبب اضافة نصف قبة ذات ٢٢ اصبعا، حلت محل قبة ثانية. ونرى عند المدخل صفة لها خمسة عقود (تخطيط ٤١). ودار المرق الخضراء هي اول مثل للمباني التي لها نصف قبة متصلة بالقبة الرئيسية. ومع ان عقود صفة المدخل قد تهدمت، الا اننا مانزال نرى المقرنصات التي كانت تزينها. ويستغل المبنى حاليا كمتحف لمدينة تيرة. وان ماطرأ من تطوير على تخطيط المسجد ذي الحرف (T) المقلوب – كاضافة نصف القبة – وكذا ماطرأ على المساجد الاخرى ذات القبة الواحدة، يعتبر من العناصر التي استمرت حتى منتصف القرن الخامس عشر. لكن منسجد اوج شرفلى الذي بناه

السلطان مراد الثاني في ادرنة بين عامي ٤١-٨٥١هـ/٣٧-١٤٤٧م قد خرج بالكامل عن اطار التطوير المعماري العثماني. وظهر فجأة كحدث فني غير متوقع، وهو لهذا يحظى باهمية غير عادية. ويعد سابقة تحققت من خلالها الافكار الاساسية لتخطيط المسجد، وهي الافكار التي مارسها بعد ذلك بحوالي مائة عام، المهندس المعماري سنان. ويبلغ قطر قبة هذا المسجد ٢٤,١٠ مترا وترتكز على دعامات سداسية



تخطيط ٤٢ - ادرنه، مسجد اوج شرفلى.

الاضلاع عليها عقود مدببة تمتد من المدخل الى جدار القبلة. وتزداد هذه المساحة في الجانبين باضافة قبتين في كل جانب، قطر الواحدة ١٠,٥٠ مترا. اما المثلثات الاربعة المتخلفة بين القبة الرئيسية والقباب الاربع الجانبية، فقد غطيت هي الاخرى بقباب اصغر تحملها كوابيل ذات مقرنصات (تخطيط ٤٢). ويظهر لنا هذا التخطيط للمرة الاولى في الفن التركي، ويتجلى فيه التصور الامثل لاستخدام المساحات المربعة في تخطيط المساجد، كذلك تظهر هنا لاول مرة السنادات الطائرة لدعم القبـــة الرئيسية (شكل ١٥٢). وصحن المسجد مستطيل وتدور حوله البوائك ويتوسطه شادروان وذلك في تشكيل رائع. ويكّون الصحن ورواق

الصلاة معا كلا معماريا واحدا. اما القباب الـ ٢٢ التي تدور حول الصحن والتي منها المستدير ومنها البيضي الشكل فانها ماتزال تمثل مشكلة تحتاج الى بحث. ولاجدال في ان شكل عقود الصحن البالغة التنسيق والانسجام، قد اكسبت المكان مظهرا زخرفيا قوي التأثير. وتوجد في جوانب المسجد ظلل ثلاث رائعة، تذكرنا بمثيلاتها في الفن السلجوقي. ونلاحظ ان ارتفاع باب المدخل واتساعه قد تجاوز المألوف (شكل ١٥٣). ونلتقي هنا بأول مسجد له اربع مآذن، تقوم واحدة منها عند كل ركن من اركان الصحن، وتختلف كل واحدة عن الاخرى في اسلوب صناعتها. فواحدة ذات قنوات حلزونية وواحدة ذات قنوات عمودية، وثالثة تزينها اشكال معينات ورابعة لها ثلاث مطافات او شرفات للمؤذن. ومن هذه الاخيرة اخذ المسجد اسمه «ذو الثلاث شرفات»، ويبلغ قطرها ستة امتار وارتفاعها ٦٧,٧٥ مترا، وبداخلها سلم مستقل الى كل مطاف. وتعتبر هذه المئذنة اعلى مئذنة شيدت حتى ذلك التاريخ، ولم يتم تجاوز هذا الارتفاع الا بعد ١٢٧ عاما حيث بلغ ٧٠,٨٩ مترا، بمسجد «السليمية» في ادرنة. ونجد عند شراعتي نافذتين من نوافذ صحن المسجد، نقشا يحمل اسم السلطان مراد، بلون لازوردي على ارضية بيضاء. وقد ظلت رسوم الزخارف الاصلية على حالها في العديد من القباب والعقود، رغم كثرة الترميمات. وتمثل هذه الزخارف اقدم انواعها مما ظهر في المسجد الاخضر في بورسة ومسجد «المرادية» في ادرنة. وواضح ان الزخارف الزرقاء والموجودة داخل القباب، زخارف طارئة وحديثة. ومع ان مسجد اوج شرفلي يعتبر في حد ذاته قفزة معمارية عثمانية نحو الامام، الا انه يفتقد مسحة التناسق في عمومه بسبب العقود المنخفضة التي تحمل القبة الرئيسية وبما توحيه من احساس بضيق المكان. ان سمك الدعائم يبلغ ٥,٥٠ مترا، اي نصف سعة العقد الافطس الذي يحمل القبة الرئيسية مما هبط بالارتفاع الى النصف. هذا بالاضافة الى ان قلة الضوء الطبيعي في الداخل قد سببت نوعا من الكآبة. وعلى اية حال فان هذا المسجد الافطس المستطيل قد تحقق فيه تصور ناضج لتوسيع منطقة القبة الرئيسية في اتجاه الجانبين عن طريق اضافة قبتين صغيرتين في كل جانب بقطر يبلغ في الواحدة حول نصف قطر القبة الرئيسية (شكل ١٥٤). وماتزال السيطرة هنا –داخليا وخارجيا– للقبة الرئيسية، اذ تبدولها السيادة على القباب الاخرى الصغيرة المتصلة بها، وتكاد كلها معا توحي للمشاهد بكومة من الاهرامات أخذت تمتاز بها المساجد العثمانية الجامعة. والاحساس بضيق المساحة المخصصة للصلاة والتي بدأ هنا توسيعها بشيء من البدائية، قد بلغ مداه تطورا ونجاحا على يد المهندس سنان بعد ذلك بقرن تقريبا. ومايزال تأثير مساجد بورسه واضحا هنا، ونلمحه في وجود صفي النوافذ الخارجية، الى جانب متانة المسجد وضخامته. فكله من الحجر المنحوت ومزدان بقدر محدود من الحجارة المتعددة الالوان. اما المهندس الذي مهد السبيل لتطوير المسجد العثماني الجامع ووضع اللبنات الاولى في مجالي الممارسة والابتكار، فرجل مفلوج مجهول الاسم من مدينة قونية. وبصرف النظر عن مسجد اوج شرفلي – الذي بني اواخر ايام مراد الثاني – ومسجد «المرادية» (١٤٣٤) ودار الحديث (١٤٧٥)، فقد عمرت مدينة ادرنة الى جانب ذلك بمسجد غازي ميخال (١٤٢٢)، ومسجد شاه ملك باشا (١٤٢٩) ومسجد مزيد بك (١٤٤٢) كما عمرت وازدانت بمنشآت اخرى مرتبطة بتلك المنشآت.

● المدارس والاضرحة والخانات العثمانية المبكرة

حتى وفاة السلطان مراد الثاني عام ١٤٥١، كان تطوير الاسلوب الجديد للعمارة العثمانية مايزال واضح

الحركة والنمو، ليس فقط بالنسبة للمساجد، وانما في انواع اخرى من المنشئآت المعمارية كالمدارس والاضرحة والخانات والاسواق المغطاة (القيساريات). وفيما يتعلق بالمدارس نرى ان الابنية الضخمة التي عرفناها على عهد السلاجقة قد استبدلت تخطيطها باخرى جديدة ذات قدرة على مواجهة الاحتياجات العملية التي يتطلبها العصر، والتي تتناسب وظروف التعليم في تلك المرحلة الجديدة. ففي مدينة بورسه مثلا نرى المثل الاصيل والوحيد لمدرسة في الطابق الثاني لمسجد خداوندكار. ونرى في مدرسة بايزيد الاول، التي بنيت في بورسة عام ١٤٠٠ نموذجا مبسطا للمدرسة السلجوقية. تتكون هذه المدرسة من فناء طويل يبلغ ٢٨×٨,٥٠ مترا وبه شادروان، تدور حوله الخلاوي والبوائك من كل جانب. وللمدرسة ايوان كبير عليه قبة كما ان له مدخلا على هيئة بهو فوقه قبة ايضا. وتحلى الجدران اشكال من البوائك مبنية بمداميك من الطوب والحجر المنحوت بالتبادل. اما مستشفى بايزيد الاول، التي يمكن وصفها بانها اول مؤسسةعثمانية للعلاج فهي الآن في حال سيئة من التدمير. وهي مكونة من مجموعة غرف تغطيها الاقبية وتطل على فناء مستطيل له صف من البوائك وبه شادروان وقاعة كبيرة للدرس تعلوها قبة.

ثم هناك المدرسة الخضراء (يشيل مدرسة) الرائعة التي اسسها السلطان محمد جلبي عام ١٤١٤ في مرزيفون، حيث تحول مكان الايوانات الاربعة فيها الى غرف للدرس، بارزة نحو الخارج وتعلوها القباب، ومن حول ذلك اقيمت خلاوي الطلاب. وهذا التخطيط يختلف عن التخطيط السلجوقي من حيث وجود شادروان وسط الفناء ذي البوائك ومئذنة تعلو مدخل المدرسة الفخم. هذه المدرسة نموذج مبسط لمدرسة السلطان مراد الثاني ضمن مجمّع المرادية في بورسة. وهي مدرسة رشيقة، حسنة الهيئة، مبنية بالطوب والحجر. وتضم الجدران زخارف من الطوب تحلى واجهة الايوان ذي القبة. ومع اننا كنا نشاهد في اوائل زمن العثمانيين اضرحة لها اسقف هرمية على هيئة اقماع تعلو ابدانا مربعة أو مثمنة التخطيط، الا اننا بعد عصر بورسة صرنا نرى للاضرحة قبابا بسيطة واصبح ذلك هو الشكل السائد. وفي خان اصصز (Issız) الذي بناه بايزيد الاول عام ١٣٩٤ على طريق بورسة – قره جه بك عند شاطىء بحيرة ابوليونت (Apolyont) نرى انه يتكون من بهو ذي بلاطات ثلاث ومساحته ٤٢×٢٢ مترا. وتوجد به مدفئتان تقوم كل واحدة منها على اربعة اعمدة وتقع تحت القبو الاوسط الاكثر ارتفاعا. والسقف ينحدر نحو جانبي البهو الاقل ارتفاعا. وهناك نقش كتابي فوق الرخام موجود اعلى الباب ذي الظلة التي تبرز قليلا والتي لها عقد مدبب يتوسط الواجهة. وهذا الخان عبارة عن مبنى صغير، واسلوبه هو اسلوب الخانات السلجوقية.

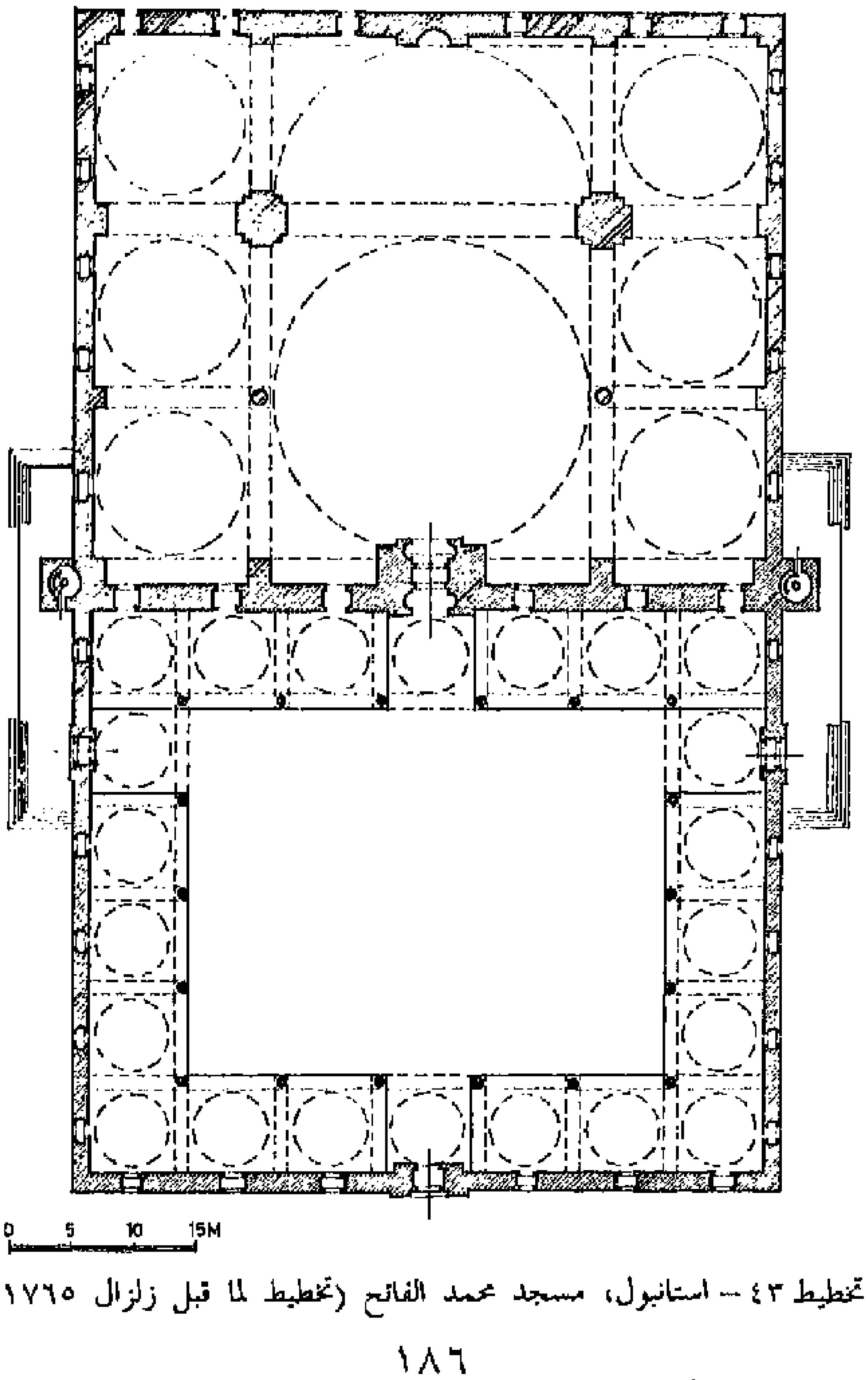
الفصل الثاني عشر

منشئآت عصر محمد الفاتح

شهدت الاعوام الثلاثين من حكم السلطان محمد الثاني (فاتح القسطنطينية ١٤٥٣)، حركات تعمير واسعة شملت استانبول وبورسة وادرنه وكثيرا من بلدان الامبراطورية. ويمكن القول، بلغة الارقام، انها بلغت ٣٠٠ مسجدا - منها ٨٥ من ذوات القباب - و ٥٧ مدرسة، و ٥٩ حماما، و ٢٩ قيسارية والكثير من القصور والقلاع والحصون والجسور والاسوار، لكن كثيرا من هذا قد ادركه التدمير والتخريب بحكم الزمن. وكانت المساجد التي اسست عقب الفتح مباشرة عبارة عن تنويعات من المساجد ذات الغرف الجانبية والتخطيط ذي الحرف (T) المقلوب، وهي التي سادت ازنيق وبورسة وادرنه. ويمكن اعتبار مسجد قره جه بك (١٤٥٧) - قرب بورسة ودمره الزالزال - ومسجدا محمود باشا (١٤٦٢) ومراد باشا (١٤٦٥) في استانبول وكديك احمد باشا في افيون (١٤٧٢) ومسجد عيسى بك في اسكوب بمقدونيا (١٤٧٥)، من المساجد المبكرة في هذه المرحلة، والتي لاتشتمل على تجديدات كبيرة في التخطيط واسلوب العمارة. ويذكرنا مسجد عيسى بك في اسكوب وحده، بمساجد بورسة ذات القبتين المتتاليتين في الترتيب، والتي يبلغ قطر الواحدة منها حول عشرة امتار، والتي لها اقبية جانبية وجدران بنيت بمداميك من الحجر المنحوت بالتبادل مع مداميك من الآجر. ونجد هنا - كما وجدنا في ازنيق - كتل الحجر المنحوت محاطة بالطوب، بل ان الطوب ارتفع عموديا الى جوار كل كتلة حجرية. اما الصّفّة ذات العقود الخمسة والمحمولة فوق دعامات فقد بنيت كلها بالحجر و لم يكن هذا مألوفا. ويرد بالنص الكتابي الموجود، ان تأسيس المسجد كان في عهد السلطان محمد الفاتح، وان ذلك كان على يد اول حكام البوسنة : الغازي عيسى بك بن الغازي اسحاق بك عام ١٤٧٥. وعلى اية حال فقد ظلت تخطيطات وواجهات المساجد الاخرى تتم وفق التقاليد المتبعة في المنشئآت المعمارية بازنيق وبورسة. وان نظرة الى مساجد الاغوات في طوب قابى سراي باستانبول ومسجد الفاتح في كوستنديل ومسجد اسحاق باشا (١٤٨٢) في اينه كول (İnegöl)، توضح لنا الخصائص المميزة للجدران التي تجمع بين الطوب والحجارة المنحوتة. وبعض هذه الاثار - مثل مسجد اسحاق باشا في اينه كول - ليذكرنا مباشرة بدار المرق المنسوبة الى نيلوفر خاتون في ازنيق. ومع ان المساجد التي انشئت عقب فتح استانبول مباشرة لم تبلغ من الابهة والعظمة مابلغته مساجد بورسة وادرنة ضخامة ومساحة وقوة تأثير، الا انه، ومنذ السنوات الاولى لتلك المرحلة، بدأت تتم تجارب ومحاولات

لظهور اسلوب معماري جديد يمكن تتبعه في بعض الاثار. واهم التجديدات التي بدأت تظهر وتلفت اليها النظر هي موضوع اقامة نصف القبة. ففي مسجد «الفاتحية» الصغير باثينا وتاريخه ١٤٨٨م والمنسوب الى السلطان الفاتح، نرى بناء ملفتا للنظر، له قبة رئيسية ترتفع فوق اعمدة ومن حولها اربعة انصاف قباب. ولكن يبدو ان صّفة المسجد ذات القباب الخمس اضيفت للمسجد في وقت لاحق. وقد بقي هذا المسجد غير معروف لفترة طويلة بسبب انشائه داخل احدى البنايات العسكرية، ثم رمم بعد الكشف عنه وازالة الانقاض من حوله وقت القيام ببعض الحفريات في منطقة اغورا (Agora). هنا نشاهد اول تطوير لما كانت عليه الحال في مسجد السلطان محمد جلبي في ديمتوقا. وقد طبق التجديد على مستوى صغير في مسجد تقليدي مركزي التخطيط له اربعة انصاف قباب الى جانب قباب اخرى صغيرة تغطي الاركان. والمبنى رائع المنظر من الخارج بفضل قبابه المكسية بالبلاطات الخزفية والصفوف المزدوجة من النوافذ.

اما استخدام انصاف القباب في منشئآت معمارية واسعة النطاق، فيظهر ذلك لاول مرة في مسجد الفاتح الذي شيده السلطان محمد في استانبول وسط مجمّعه. ففي هذا المسجد توجد قبة مركزية كبيرة بقطر يبلغ ٢٦ مترا وتمتد ناحية القبلة بنصف قبة من حجم السابقة. ويوجد على جانبي القبة الرئيسية ونصف القبة، ثلاث قباب صغيرة في كل جانب (تخطيط ٤٣). ويعتبر هذا ولا شك تطورا مختلفا تماماً



تخطيط ٤٣ — استانبول، مسجد محمد الفاتح (تخطيط لما قبل زلزال ١٧٦٥).

عن ذلك التخطيط المتواضع الذي تمت ممارسته في دار المرق الخضراء (يشيل عمارت) في تيره. ومهندس المسجد هو سنان الدين يوسف، بين عامي ١٤٦٢ و ١٤٧٠. وهذا المسجد هو محور الارتكاز لمجمع الفاتح، ذلك المجمع المعماري الضخم المزدحم بمئات من القباب، تغطي ١٦ مدرسة كانت بمثابة الجامعة لذلك العهد، ومطعما ومستشفى (دار شفا) وخانا وحمامات، وعددا من الاضرحة. وقد سقطت قبة المسجد بفعل زلزال عام ١٧٦٥. اما المسجد الحالي بانصاف قبابه الاربع فانها بنيت بين عامي ١٧٦٧، ١٧٧١، على يد السلطان مصطفى الثالث. وظهر من الابحاث التي قام بها ايويردي (Ayverdi) ان القبة الحالية قد اقتضى بناؤها تحريك الجدران الجانبية قليلا نحو الداخل دون ما مساس او تعديل في جدار الصحن او جدار القبلة. ويظهر من العناصر المميزة لاسلوب بناء هذا المجمع ان الصحن والبوائك باقية على حالتها الاولى القديمة وانها لم تتعرض لاية تغيرات جوهرية (شكل ١٥٦). وبهذا المسجد، الذي يزيد قطر قبته بمقدار مترين عن قطر قبة مسجد اوج شرفلى التي بناها والده في ادرنه، يكون محمد الفاتح قد مهد الطريق لقيام المساجد ذات القباب الضخمة في استانبول بصفة عامة. وعلى امتداد ٩٠٠ سنة، ابتداء من تاريخ العمارة البيزنطية، والى لحظة احلال قبة جديدة لكنيسة ايا صوفيه بعد سقوط قبتها الاصلية في زلزال ٥٦٢م، فمن المعروف انه لم يتيسر لاية كنيسة ان تظفر بقبة يمكن ان يتجاوز قطرها عشرة امتار. ويتضح من كل هذا قدرة العثمانيين وسعيهم نحو خلق مساحات رحيبة وضخمة وغير مجزأة، الى جانب سلامة الاسس التي اعتمدت عليها تصوراتهم وحساباتهم. ومنذ بناء مسجد اوج شرفلى في ادرنة، اصبحت لصحن المسجد ذي البوائك نسبة محددة معروفة، واستقرت هيئته على وضع كلاسيكي هو الذي نراه عليه الان، ممثلا في مسجد الفاتح باستانبول. وقد بقيت اجزاء اخرى من المسجد على حالها منذ التأسيس – بالاضافة الى الصحن وبوائكه – كالمدخل الرئيسي الكبير والاجزاء الدنيا من المآذن والمحراب. اما النقوش الكتابية الرائعة التنسيق والمكتوبة بقلم الثلث على مدخل الباب الرخامي، فهي تشبه ماهو موجود على ظلة مدخل مسجد اوج شرفلى. وهي من عمل علي بن صوفي، احد خطاطي عصر محمد الثاني. واضافة الى الزخرفة بالاحجار الملونة، نجد حشوات من بلاطات خزفية عليها كتابة بيضاء فوق ارضية زرقاء – كتلك التي بمسجد اوج شرفلى، موجودة عند النوافذ التي على جانبي صفة المدخل. ونقرؤ ضمن تلك الكتابة : البسملة وختام آية الكرسي. اما شراعات النوافذ الست الغربية فعليها من الخارج البسملة والفاتحة مكتوبة بالابيض على ارضية خضراء بورفيرية. والمآذن هنا لها مطاف واحد للمؤذن، واحجامها متواضعة بالمقارنة بمآذن مسجد اوج شرفلى. وعلى الوجه الجنوبي لقاعدة المئذنة يوجد نقش لمزولة ينسب لعلي قوشجي. ويعتبر مجمع الفاتح، الاول من حيث الضخامة، بالنسبة لما اسسه العثمانيون، وصار بذلك نموذجا يحتذى للمجمعات المعمارية التي شيدت فيما بعد. وبه يكون الفاتح قد اسس ايضا اول جامعة تركية. وقد تراصت المباني المتماثلة بعضها الى جوار البعض،وتكونت من كل ذلك مجموعة مدارس لمنطقة البحرين الاسود والابيض. وقامت هذه الكتل الضخمة من العمائر الى جانب المسجد، محتضنة فيما بينها ثماني مدارس ومستشفى وداراً للضيافة وداراً للمرق ومطعما وخاناً. وقد سقط معظم السور الذي كان يدور حول هذا المجمع، ولم يبق من ابوابه الاربعة سوى باب المرق. اما المستشفى فقد تهدم بالكامل. وتوجد مقبرتا الفاتح وزوجته كلبهارخاتون خلف المسجد؛ ويبدو انه قد اعيد بناؤهما وفق الوضع الذي كان عليه الاساس والجدران القديمة.

منشآت عصر محمد الفاتح

ويبدأ بمسجد محمد الثاني (الفاتح) عصر جديد في العمارة باستانبول بفضل قبته الكبيرة التي لم يكن هناك اكبر منها حتى ذلك الحين، وبفضل نصف القبة المتصل بالسابقة. وظلت نسبه المعمارية وتيجان اعمدته وعقوده، وضخامة مجمعه واسلوب معالجة وحداته، دليلا وهاديا للمعنيين بتخطيط المدن ممن جاءوا بعد ذلك.

وقد بدأ تطوير المساجد الكبيرة باستانبول بظهور نصف القبة الواحدة في مسجد الفاتح حيث تم الجمع للمرة الاولى بين ذلك النصف وبين القبة الرئيسية. ثم تكرر نفس التخطيط قرب نهاية القرن الخامس عشر باستانبول في مسجدي روم محمد باشا باسكدار (١٤٧١) وعتيق علي باشا (١٤٩٧) في جمبرلى طاش. وان كانت المساحة قد قللت على جانبي نصف القبة وقلّت مسافة البلاطات الجانبية لاتساع القبة الرئيسية. اما الخطوة التي تلت هذا التطوير فقد ظهرت بعد جيل لاحق وتمثلت في التخطيط ذي نصفي القبة، وهو الذي نشاهده في المسجد الذي بناه المهندس خيرالدين للسلطان بايزيد الثاني.

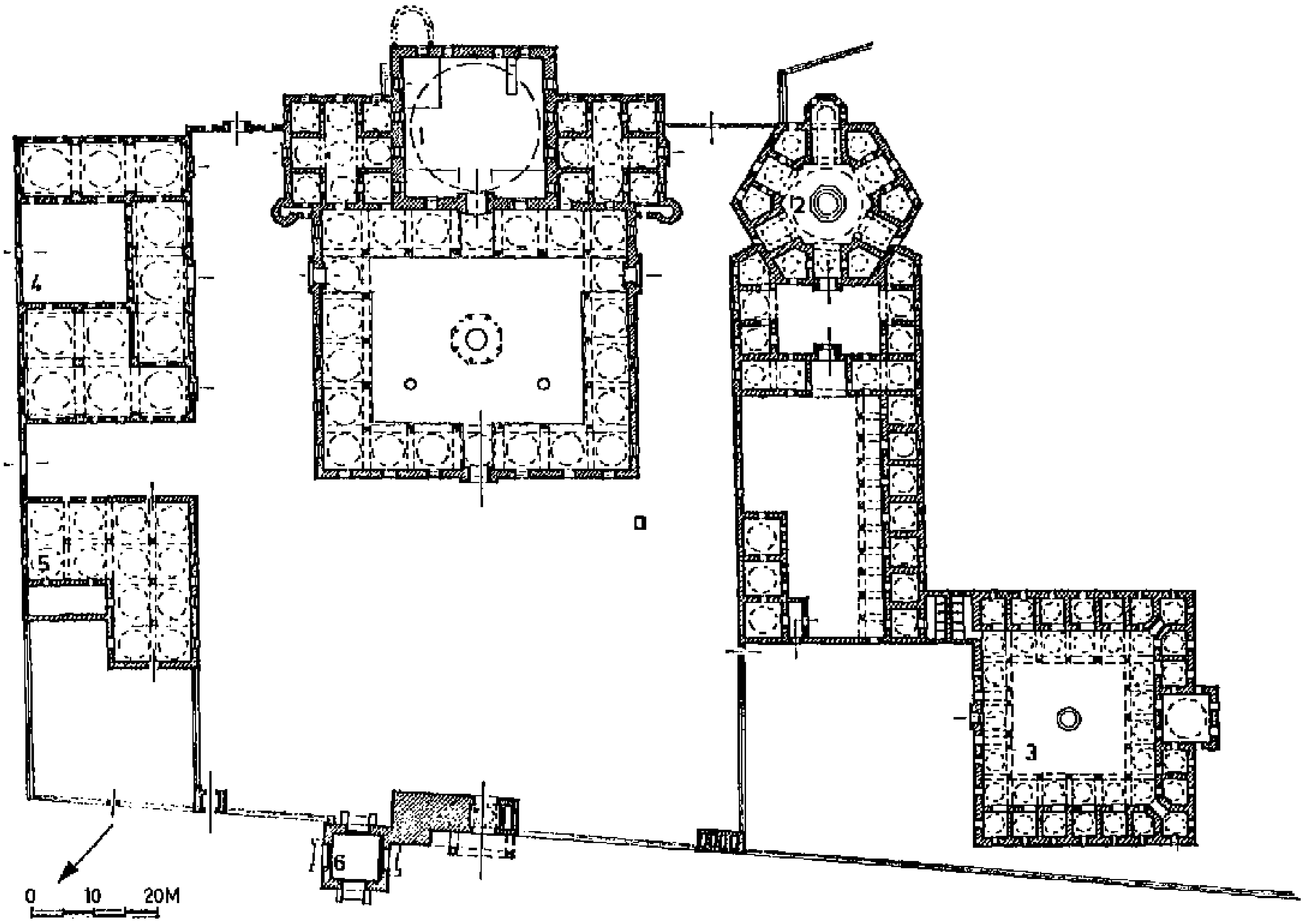
الفصل الثالث عشر

اثار عصر بايزيد الثاني وسليم الاول

اقتفى السلطان بايزيد الثاني اثر ابيه فبني لنفسه ثاني مجمع معماري باستانبول، وتولى مهندسه خيرالدين الخطوات لاعداد البرنامج لهذا العمل؛ ولكن خارج مدينة استانبول.

ابتدأ خيرالدين باقامة مجمع للسلطان بايزيد في أماسية، واتم هذا المجمع ابنه شهزاده احمد، الذي كان حاكما لاماسية عام ١٤٨٦. لكن لم يبق من ذلك المجمع الذي اقيم على ضفاف نهر يشيل سوى المسجد والمدرسة. ويشتمل تخطيط المسجد على قبتين كبيرتين – الواحدة من وراء الثانية – تحملهما دعامات غليظة، وعلى ثلاث قباب صغيرة في كل جانب. ونلمح هنا محاولة لجعل الداخل وحدة واحدة عن طريق فتح الجوانب بالكامل على الوسط. والقسم الاول تغطيه قبة قطرها حوالي ١٤ مترا. ويتصل هذا القسم – بنفس المستوى والارتفاع – بالقسم الثاني الاكثر ضوءا واتساعا، ويبلغ قطر قبته ١٥ مترا. وعند المدخل توجد صفة ذات اعمدة، تغطيها خمس قباب، كما توجد في كل جانب مئذنة بمطاف واحد للمؤذن. ويكشف مسجد بايزيد في اماسية عن محاولة لجعل المساحة الداخلية واحدة وشاملة من خلال تبسيط رائع لفكرة تخطيط مسجد محمود باشا (١٤٦٢)، اشهر وزراء الفاتح. ويضم تخطيط مسجد محمود باشا قبتين قطر الواحدة ١٢,٥٠ مترا (تقع الواحدة وراء الاخرى)، كما يضم ثلاث قباب مختلفة في احجامها في كل جانب، لكن تاه التخطيط كله وسط الممرات المقبية المنتشرة بين القباب، وبين الدهليز ذي الاقبية الخمسة.

اما المجمع الثاني الكبير والاكثر اهمية، فهو الذي اقامه السلطان بايزيد، على يد المهندس خيرالدين نفسه، في ادرنة بين عامي ١٤٨٤ و ١٤٨٨. ويشتمل هذا المجمع على مسجد ودار للمرق ومستشفى ومدرسة وحمام ومطبخ ومخزن للميرة (للمؤن). ويعتبر هذا المجمع اضخم مؤسسة دينية – اجتماعية اقيمت في القرن الخامس عشر (تخطيط ٤٤). وفي هذا المجمع اكثر من مائة قبة. ومما يلفت النظر هنا : قبة المسجد التي يبلغ قطرها ٢١ مترا، والتي تبدو غارقة او مختفية وسط جدرانه الاربعة التي ترتفع بمقدار ١٩ مترا. ويخيل للناظر اليها من بعيد انها على هيئة مكعب .



1-mosque , 2-şifahane(hospital), 3-medrese (medical school), 4-imaret , 5-store , 6-fountain.

تخطيط ٤٤ – ادرنه، مجمع بايزيد الثاني.

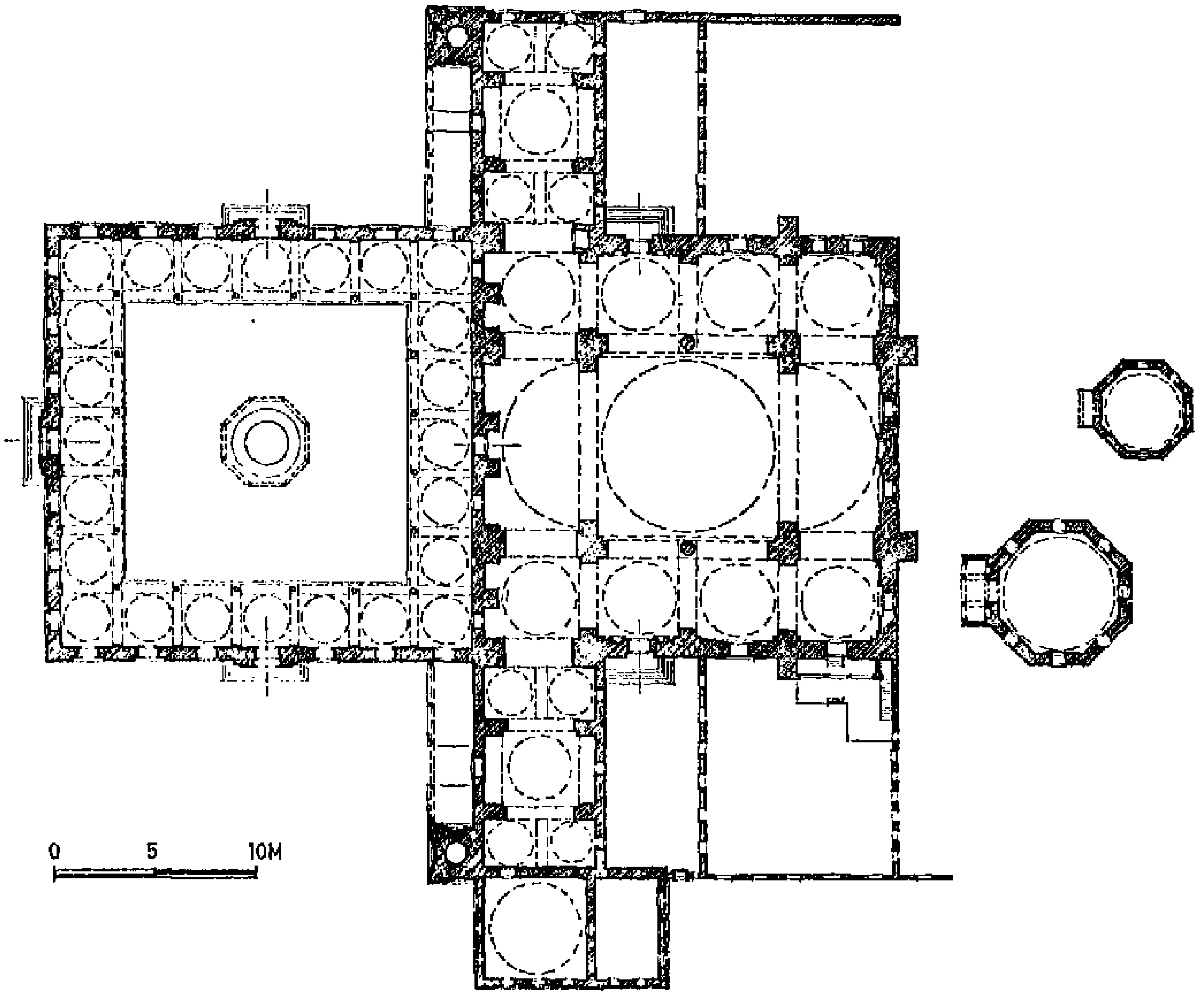
والواقع ان الخطوط الهندسية الواضحة لهذا المجمع الهائل، تخلق انطباعا لاينسى للناظر الى انعكاسها على صفحة نهر طونجه (Tunca). ويوجد الى جانب المسجد مبنيان مخصصان للضيافة، يغطي كل منهما تسع قباب، وهما اقل ارتفاعا من المسجد، ولا يتصلان به. ويلي ذلك فناء او صحن ذو بوائك يتوسطه حوض ماء (شادروان)، كما توجد مئذنة بمطاف واحد عند الركن البارز من دار الضيافة، الملاصق لحوش المسجد. وقد تكرر هذا التخطيط ذاته بعد اربعة وثلاثين عاما في مسجد السلطان سليم، الذي بناه سليمان القانوني لأبيه عام ١٥٢٢، اذ اصبح التطور المعماري الناضج، الذي تجلى في مسجد بايزيد في ادرنه، امرا ظاهر الوضوح، عندما نقارن بين بعض المساجد وبين مسجد «السليمية» باستانبول، وقبته التي بلغ قطرها ٢٤,٥٠ مترًا. لكن الدعامات الاربع الطائرة، وكذا السنادات الدائرة حول القبة (شكل ١٥٩)، افسدت على قبة السليمية باستانبول، ذلك السكون الوقور الذي امتازت به قبة مسجد ادرنة. والواقع ان مسجد بايزيد في ادرنه له رسوخ كلاسيكي واضح، رغم فقدان كتلة قبته الضخمة لعنصري الشكل والحركة للناظر اليها من الخارج. ولهذا فاننا لو القينا نظرة على مسجد مهرماه سلطان (شكل ١٦٠)، الذي بناه المهندس سنان عام ١٥٥٥، لوجدنا انه على جانب من الاهمية، بسبب ذلك التطور الذي ظهر في اسلوب عمارته، والذي استمر اثره قرابة نصف قرن تقريبا. ويتفق مسجد بايزيد ومسجد مهرماه سلطان في انهما من المساجد الضخمة ذات القبة الواحدة. هذا مع ملاحظة وجود توازن اكثر في مسجد مهرماه سلطان فيما بين القبة وبين الابراج الاربعة التي في الاركان. ثم ان هذه النوافذ العديدة التي بالجدران الواصلة بين الابراج، لم

تضعف من وظيفة هذه الجدران في دعم القبة وتحملها. ويلاحظ ان الربط بين ثقل القبة وبين الابراج الركنية الساندة لها، قد تم باسلوب اقرب الى المدرسة «الباروكية»، وهذا يبدو واضحا لنا من الخارج. ويعكس التباين بين مسجد مهرماه ومسجد بايزيد، ماهناك من فروق واضحة بين اسلوب مهندسين هما خيرالدين وسنان.

وتزدحم قبة مسجد بايزيد والقسم الذي يعلو الجدران -فوق الصفوف الثلاثة للنوافذ- بزخارف باروكية الاسلوب، لاحياة فيها. والمجمع كله محاط بالجدران، واتاح له هذا ان يظهر كوحدة معمارية، وان يكشف عن قدرات ابداعية. ومفردات مباني هذا المجمع تعتبر نموذجا قائما بذاته وسط موقع خلوي بهيج، يجعل منه مكانا مفضلا للعبادة ولعلاج المرضى، حيث هدوء الضواحي. ويقع المستشفى ومدرسة الطب ومصحة الامراض العقلية، الى الغرب من المسجد. واهم اجزاء المستشفى هي قاعة قبته الكبيرة حيث تتوسطها فسقية (شادروان) تدور حولها ست حجرات صغيرة تغطيها القباب وست غرف اخرى للادارة ترتفع ارضياتها عن السابقة، وكل ذلك مكسو بالرخام. ويضم الفناء ذو البوائك مرجة خضراء تطل عليها غرف المرضى من كل جانب، وهذه الغرف مغطاة هي الاخرى بالقباب. ويذكر اوليا جلبي ان الموسيقى كانت تعزف تحت القبة الكبيرة ثلاث مرات في الاسبوع. وكانت الفرقة الموسيقية تضم عشرة من المغنيين والعازفين وهذا طبعا بقصد رعاية الصحة النفسية للمرضى وغذاءً لارواحهم وعلاجا لاكتآبهم (شكل ١٥٧).

ونجد في الوقفية الخيرية التي عملها السلطان بايزيد من اجل رعاية هذه المؤسسة، ان عدد المعينين للخدمة بلغ ١٦٧ شخصا، من بينهم ٢١ للمستشفى وحده. وكان على رأس فريق العمل بالمستشفى، طبيب كبير واثنان من المساعدين واثنان من الكحالين واثنان من الجراحين واثنان من الصيادلة. وحددت الوقفية الاجر اليومي المدفوع لكل منهم. ويوجد في الركن الشمالي الغربي من هذا المجمع ثماني عشرة حجرة، نسقت حول حديقة ذات بوائك وتتوسطها فسقية، خصصت لسكنى دارسى الطب، الى جانب قاعة كبيرة للمذاكرة تغطيها قبة تواجه الفسقية ويضاف الى هذا مدرسة الطب طبعا.

وبعد ان مارس المهندس خيرالدين تصميم انواع عديدة من المساجد في اماسية وادرنة، وضع كل خبرته في تخطيط مجمع السلطان بايزيد في استانبول. ويشير النص الكتابي الرائع الموجود فوق المدخل الرئيسي- وهو من عمل الشيخ حمد الله - ان بناء المسجد كان بين عامي ١٥٠١-١٥٠٦. ونلاحظ هنا ان المهندس راجع افكاره في شكل نصف القبة، ورأى انه باضافة نصف قبة اخر في الناحية الشمالية وقبة صغيرة في كل جانب، يكون قد انتقل بتخطيط مسجد الفاتح القديم الى مرحلة ابعد مدى في التطور. فالقبة التي قطرها ١٨ مترا قد احيطت بنصفي قبة لكل منهما نصف قطر الكبيرة وباربعة قباب صغيرة في كل جانب (شكل ١٦١). اما الجناحان اللذان يغطي كلا منهما خمس قباب، واللذان اخذا مكان دار الضيافة في جامع بايزيد في ادرنه، فانهما يتصلان في الفاتح بحرم المسجد مباشرة عند الحائط الشمالي، حيث القباب الركنية الصغيرة. وتتصل البلاطات الجانبية بمنطقة القبة الرئيسية من خلال عقود مرتفعة وواسعة ومدببة توحي بالقوة والاقتدار (شكل ١٦٢). وامام المسجد فناء مربع تتوسطه فسقية. وتدور حول الفناء سلسلة من البوائك، تغطي كل واحدة منها قبة، وبكل بائكة صفان من النوافذ المربعة (تخطيط ٤٥). وللمسجد مئذنتان في ركنين من اركانه ولكل منهما مطاف واحد للمؤذن، كما تبعد المئذنة عن الاخرى بمقدار ٨٧ مترا.

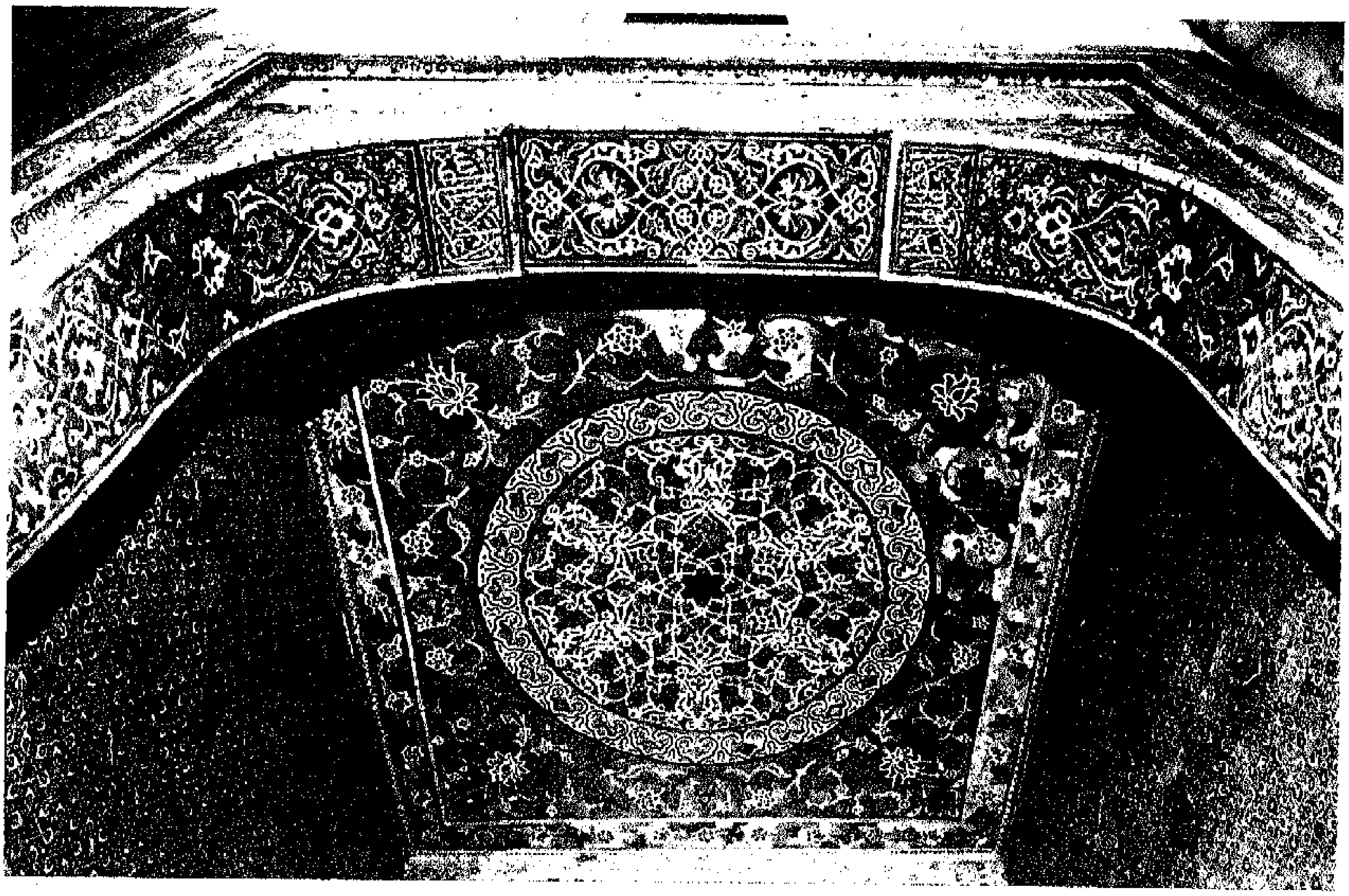


تخطيط ٤٥ – استانبول، مسجد بايزيد.

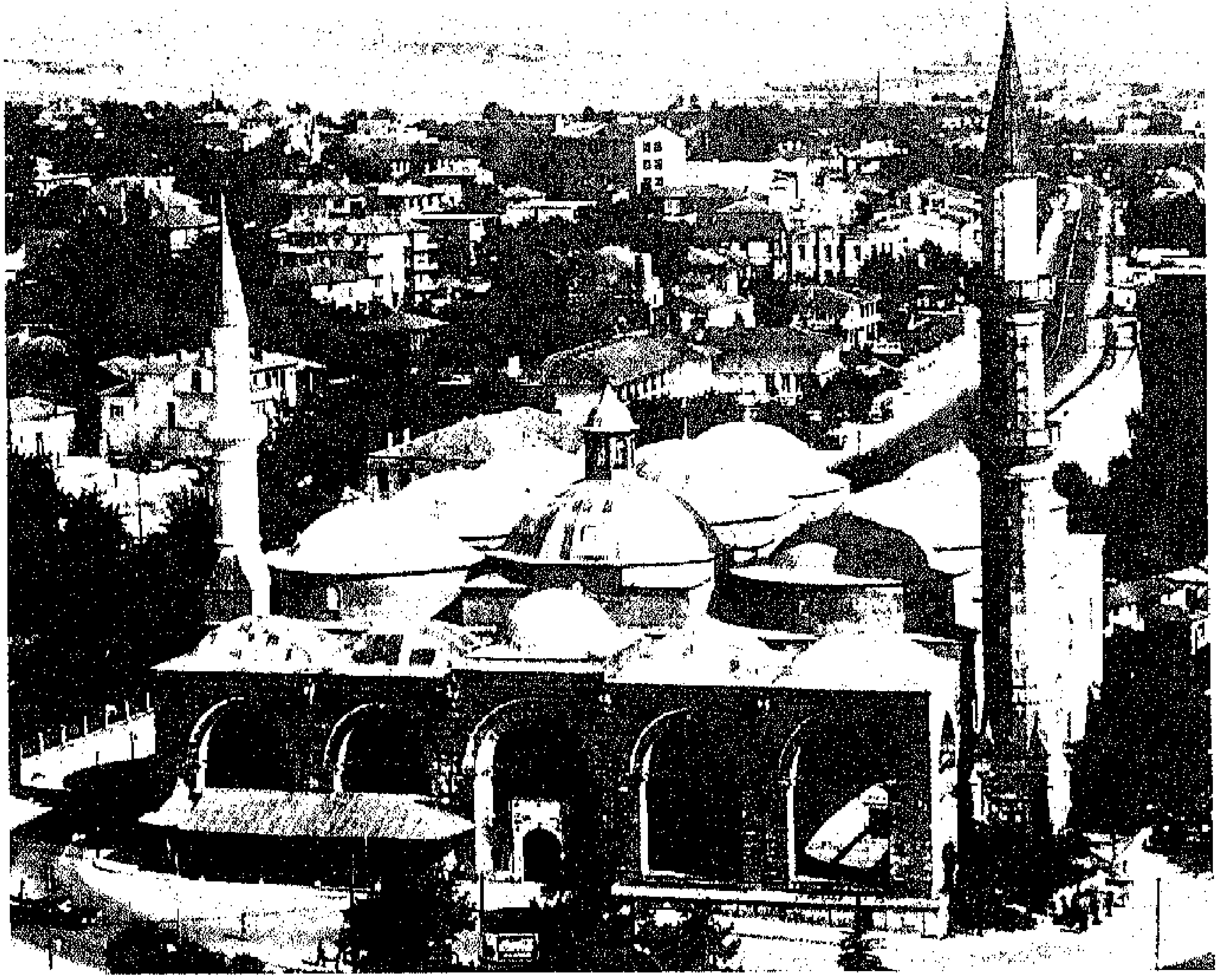
وكثيرا ماتتم المقارنة معماريا بين تخطيط مسجد بايزيد وتخطيط ايا صوفيا، لكن بصرف النظر عن وجود قبة مركزية ونصفي قبة، فانه لاوجه لمقارنة احد المبنيين بالاخر، لا من حيث التخطيط ولا من حيث اسلوب البناء. والحقيقة انهما يختلفان تماما، وكل منهما عالم مستقل بذاته. فمسجد بايزيد يمثل تطورا طبيعيا للعمارة التركية السابقة عليه. اما ايا صوفيا، فانها وان اثارت اعجاب المعماريين العثمانيين، الا ان الافكار التي اوحت بها اليهم كانت موجودة في اساليبهم وفنون عمارتهم. والواقع ان مسجد بايزيد يحوي كل العناصر المتنوعة للعمارة الكلاسيكية العثمانية. فالواجهات والصحن ذو البوائك تعتبر من انجح امثلتها من حيث النسب. ولقد كانت بداية ممارسة عمل مساجد كبيرة، باضافة انصاف قباب، امرا عسيرا تطلب مهارة معمارية فائقة – وجملة القول ان مسجد بايزيد ومجمعه المعماري، فيهما من الدلائل مايثبت ان المهندس خيرالدين كان اهلا لبذل المجهود المطلوب منه.

كذلك واعتمادا على مذكرات، م. جودت، بدأ يرد اسم يعقوب شاه منذ ١٩٥٩، على انه مهندس مسجد بايزيد، وان لم يقم دليل قاطع على ذلك. ومن ناحية اخرى، نرى ان بايزيد استانبول يكشف عن تطور في اسلوب خيرالدين، سبق ان استخدمه هو نفسه في مسجدي بايزيد في ادرنة واماسية. وعلى هذا، ولاننا لانعرف شيئا عن ذلك الاسم الذي ظهر اخيرا، فانه يبدو واضحا لنا ان مسجد بايزيد باستانبول هو من عمل المهندس خيرالدين.

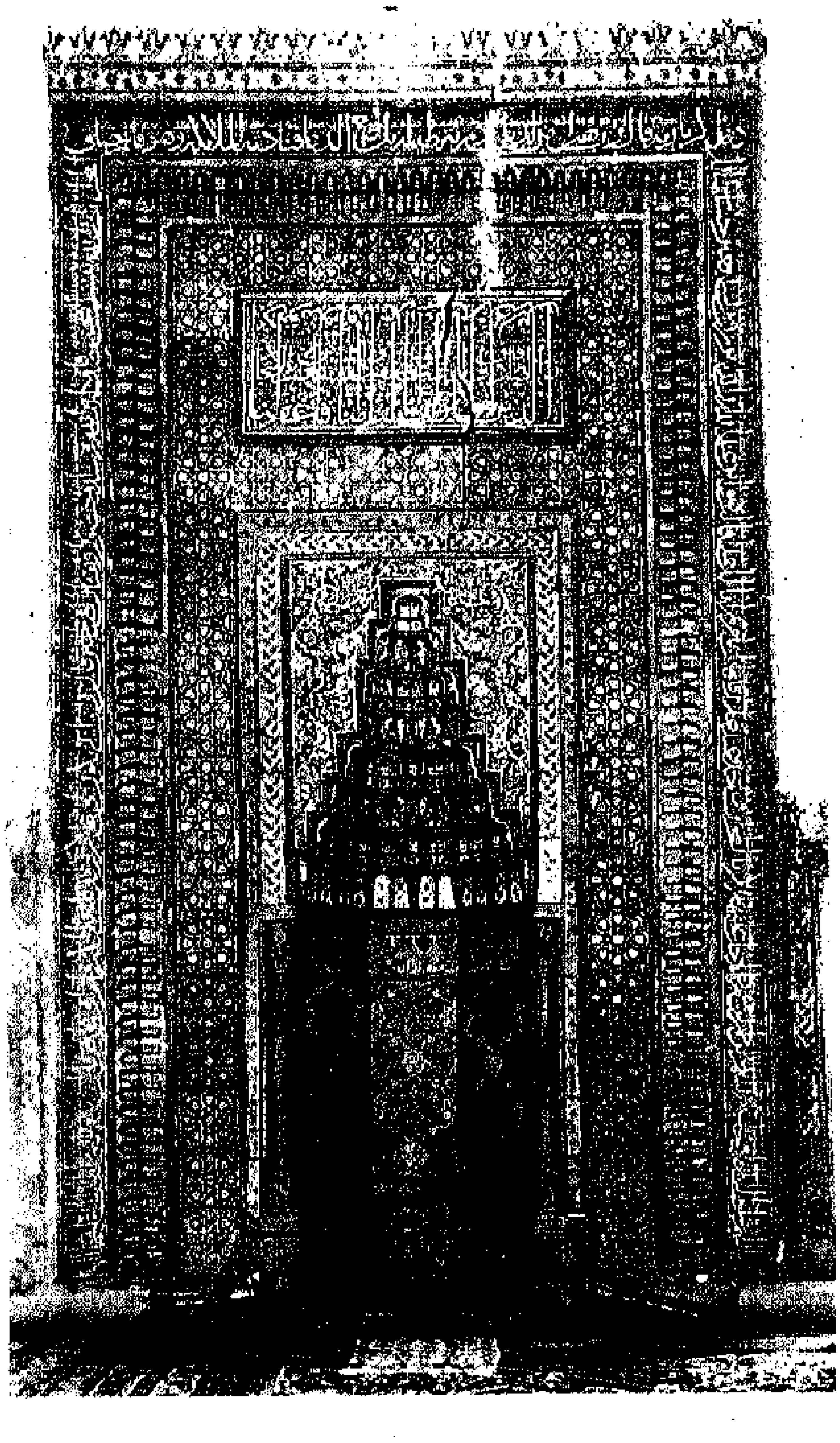
شكل ١٤٧ – بورسة، المسجد الاخضر، تفاصيل من الواجهة الشمالية.



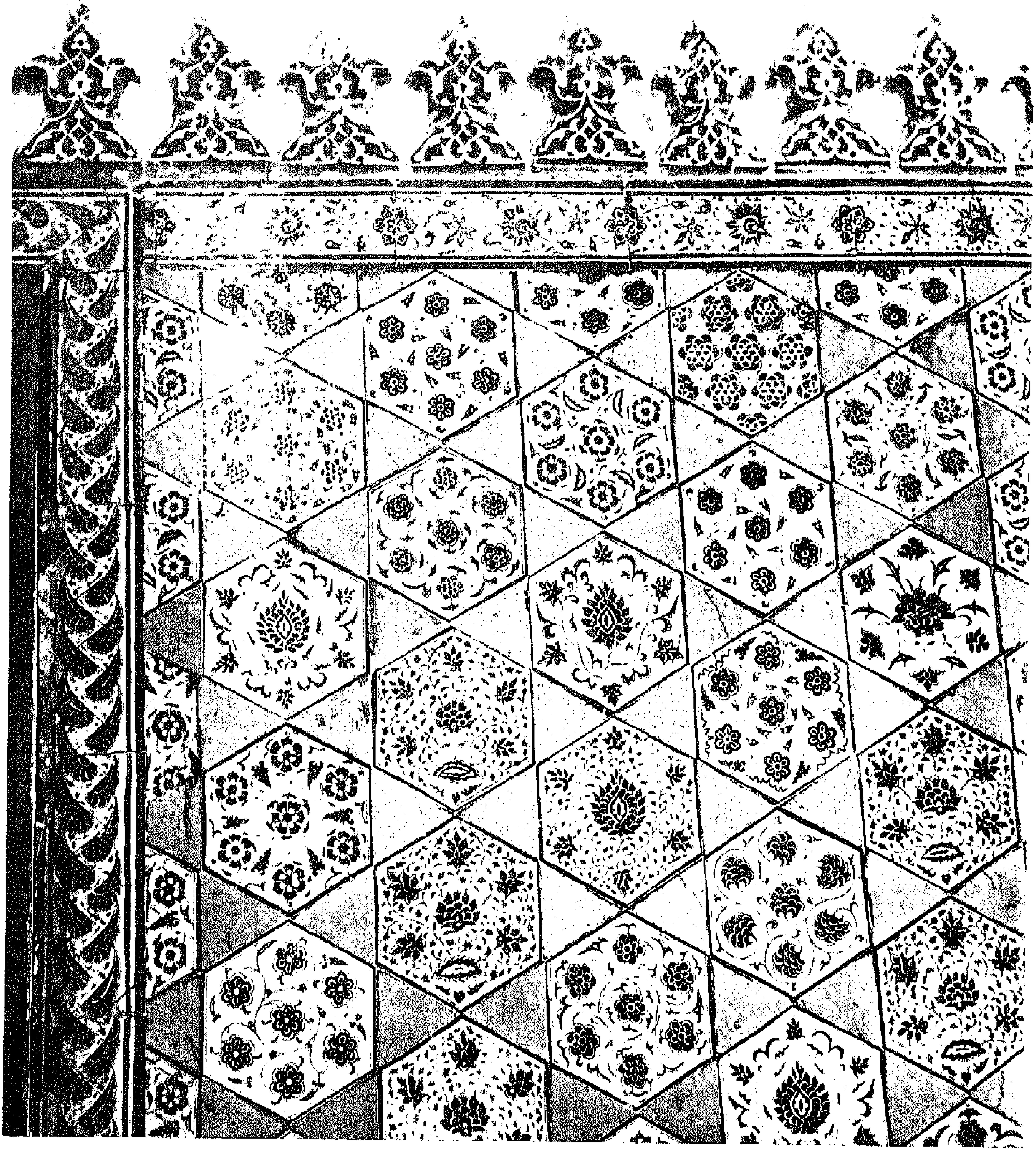
شكل ١٤٨ – بورسة، المسجد الأخضر، بلاطات خزفية من قبو الممر الاسفل.



شكل ١٤٩ ـ ادرنة، المسجد القديم (اسكي جامع)، منظر عام.



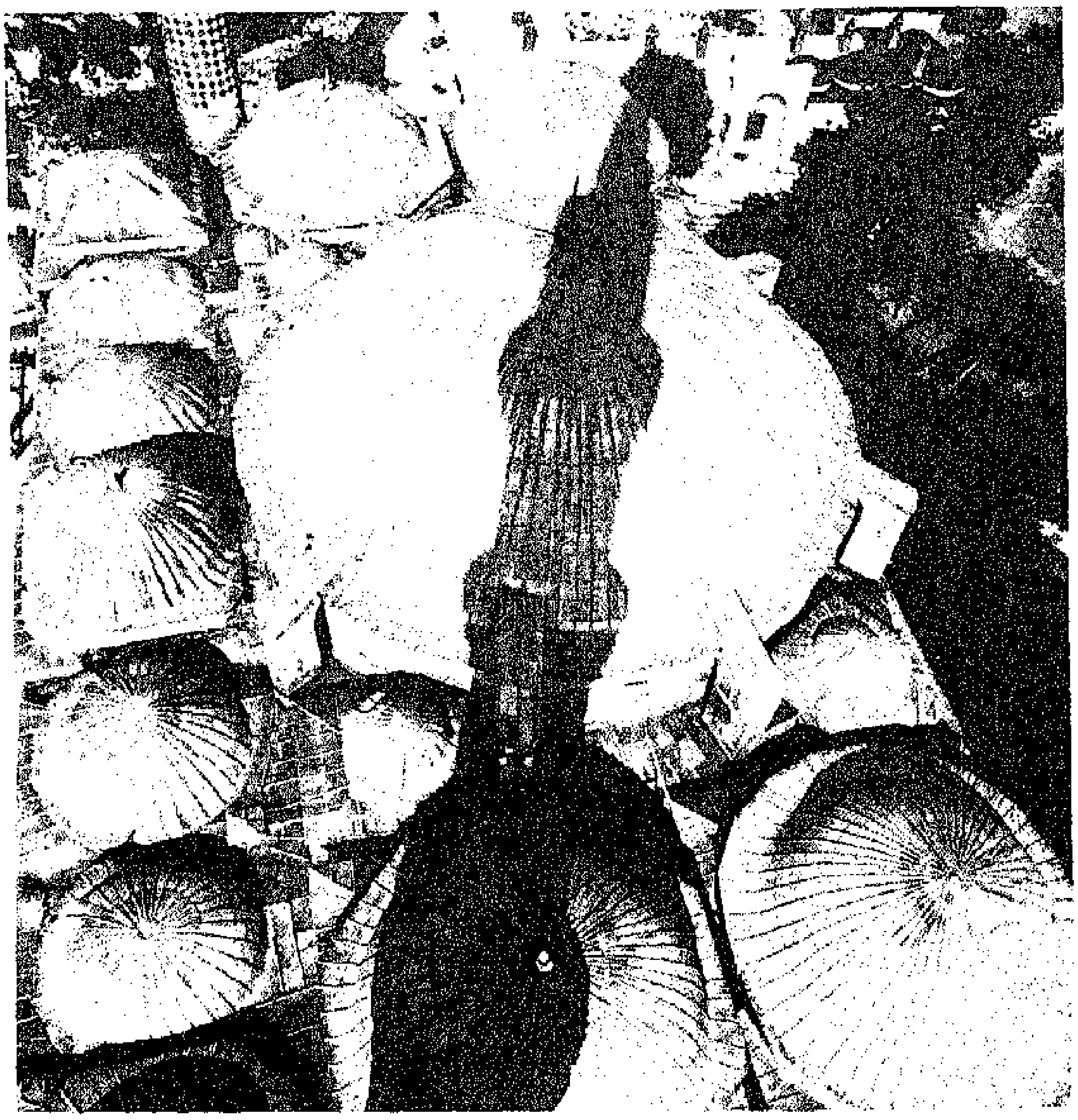
شكل ١٥٠ ـ ادرنة، مسجد المرادية (مراد الثاني)، المحراب وبلاطات خزفية.



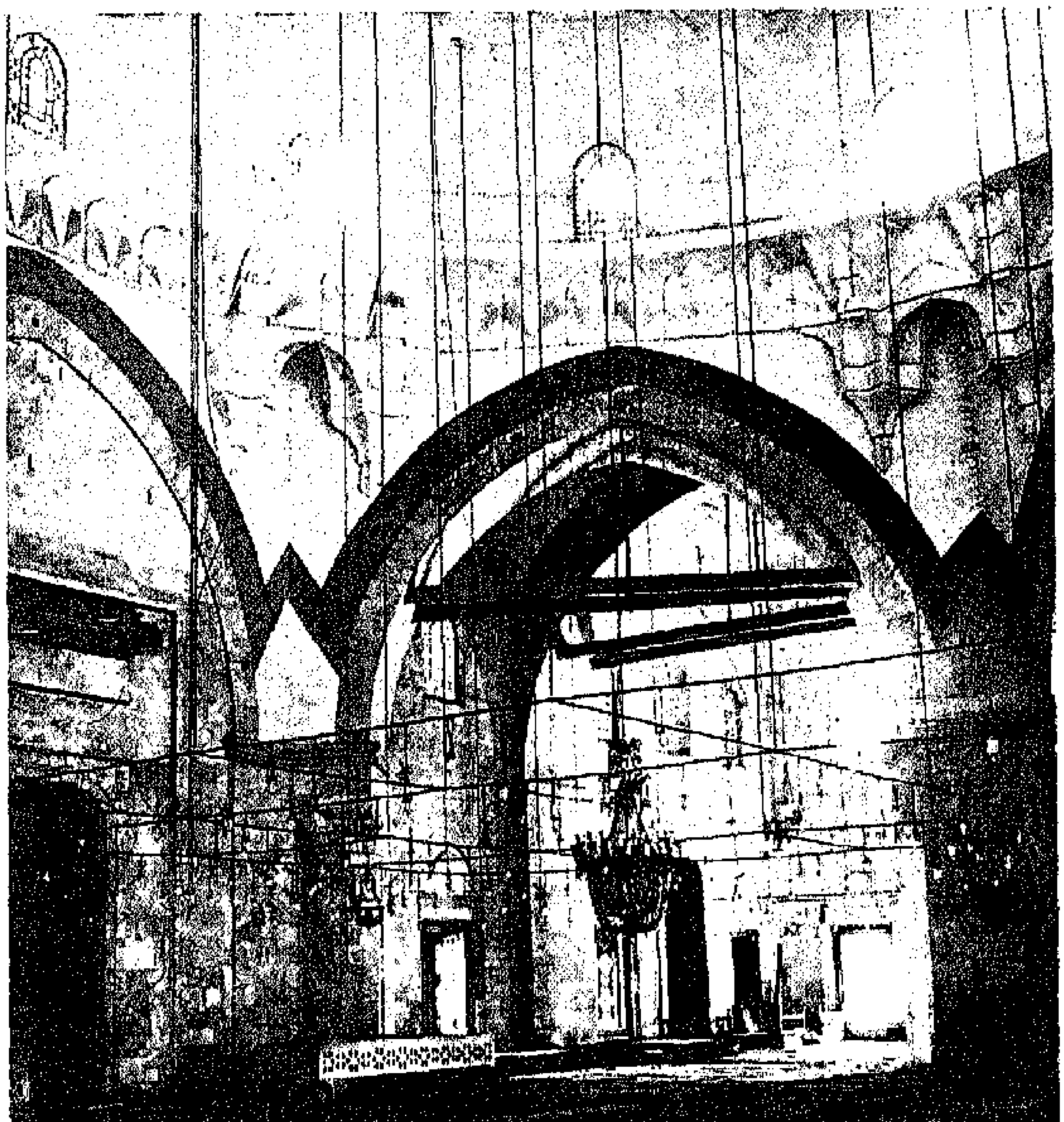
شكل ١٥١ - ادرنة، مسجد المرادية، تفاصيل للبلاطات السداسية الزرقاء والبيضاء.

شكل ١٥٢ - ادرنه، مسجد اوج شرفه لى، من الخارج

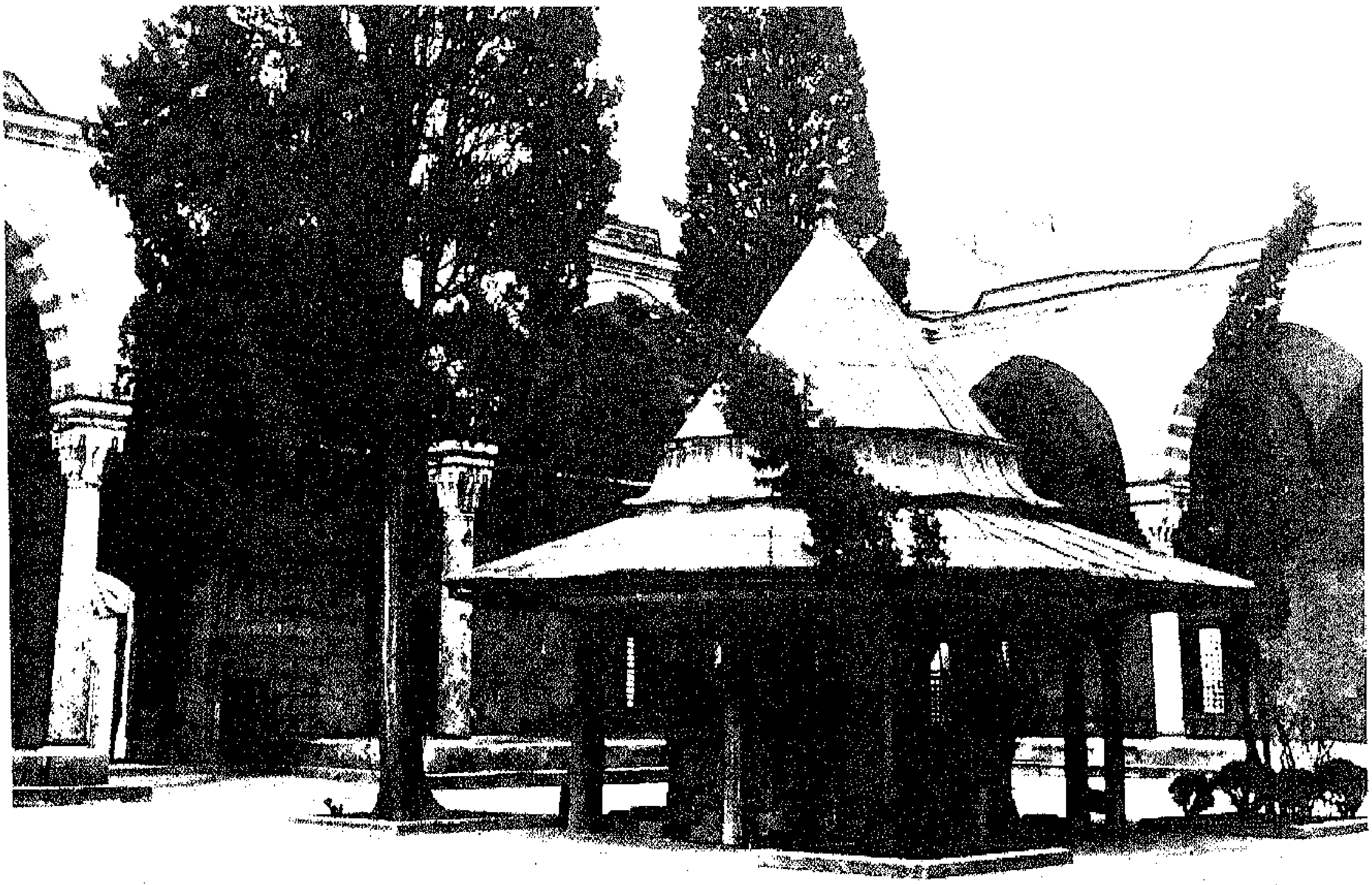
شكل ١٥٣ - ادرنه، مسجد اوج شرفه لى، مدخل الصحن



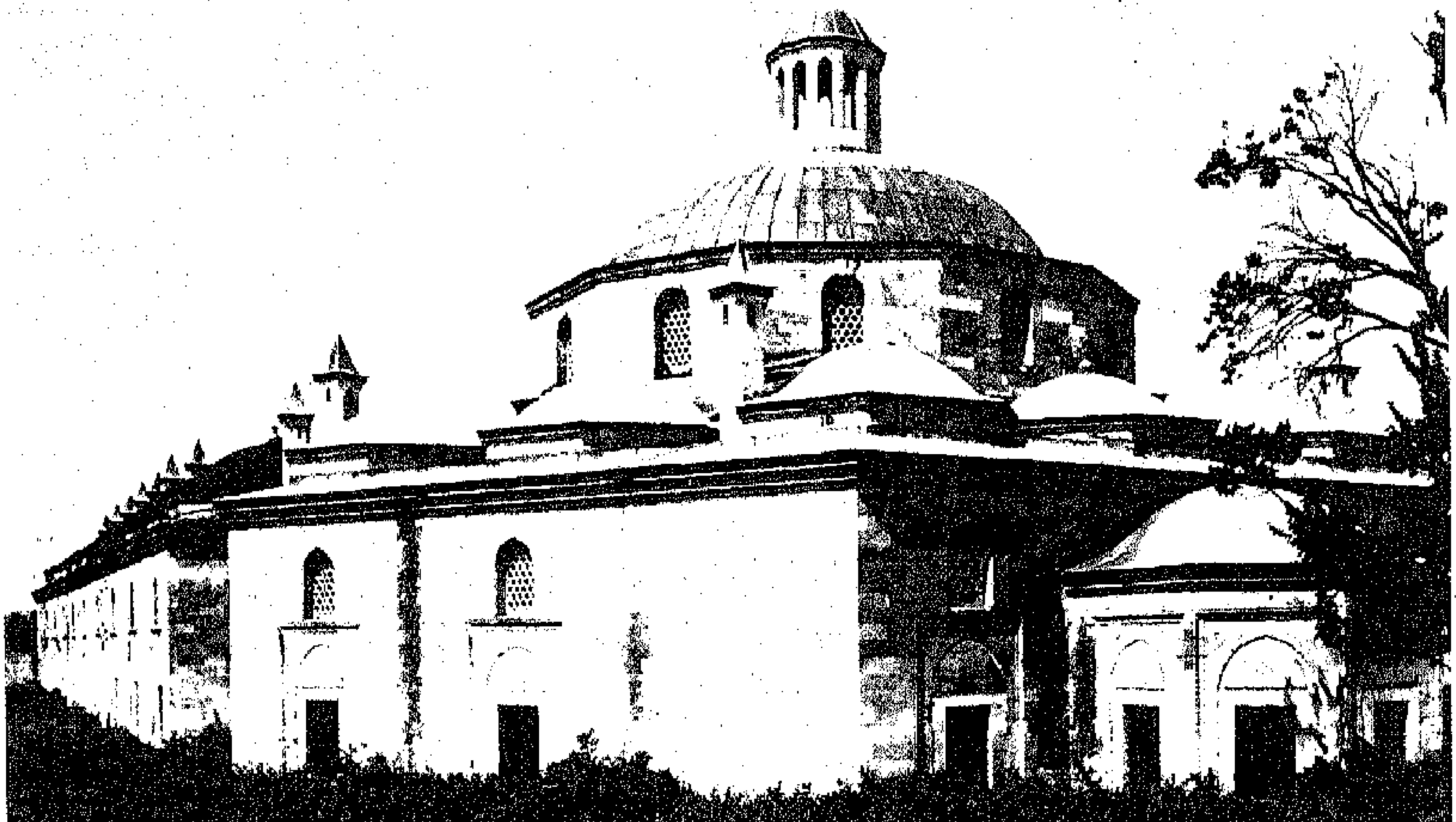
شكل ١٥٤ – ادرنه، مسجد اوچ شرفه لى، منظر عام للتغطية بالقباب



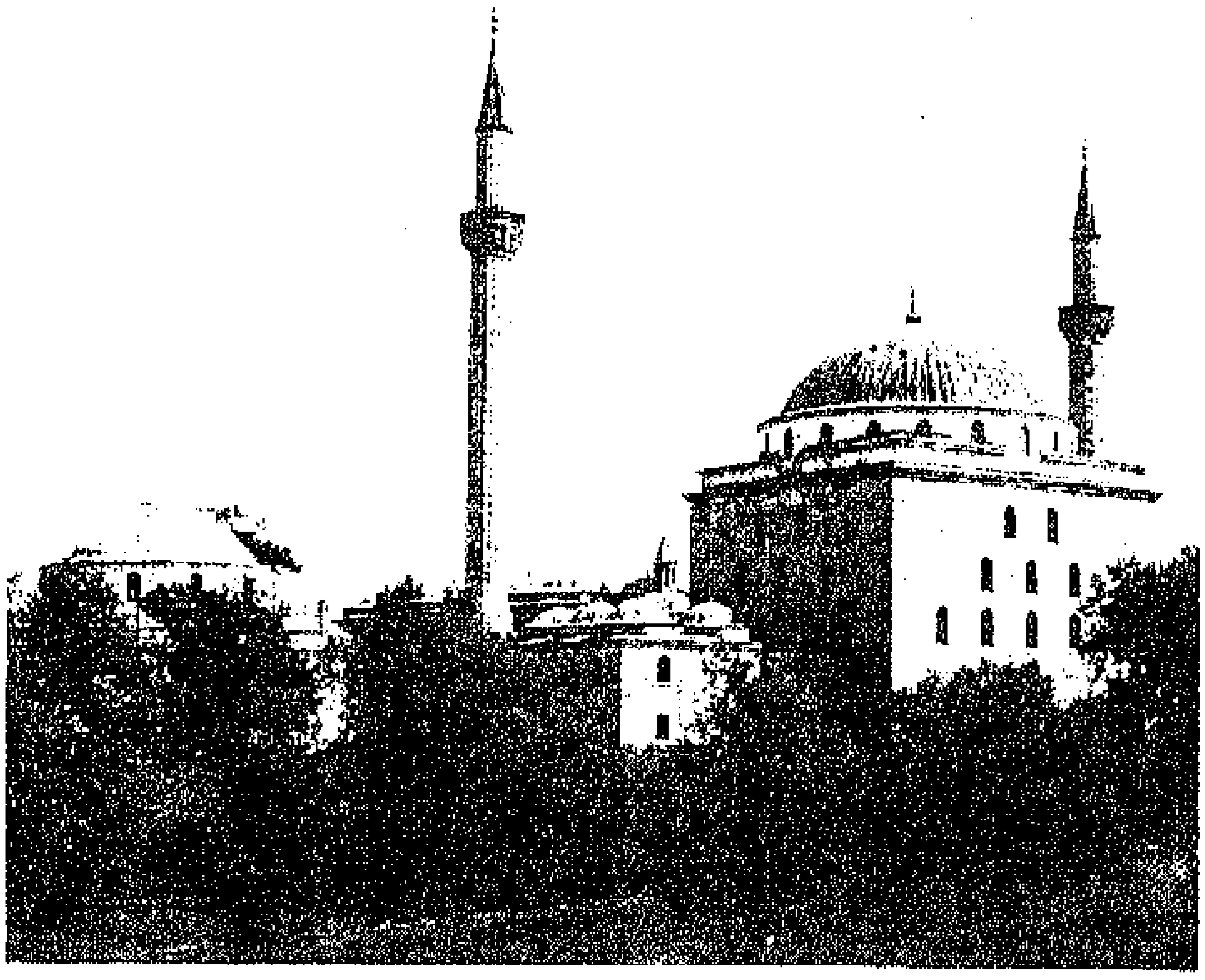
شكل ١٥٥ – ادرنه، مسجد اوج شرفه لى، من الداخل



شكل١٥٦ – استانبول، مسجد الفاتح قديماً، الصحن.



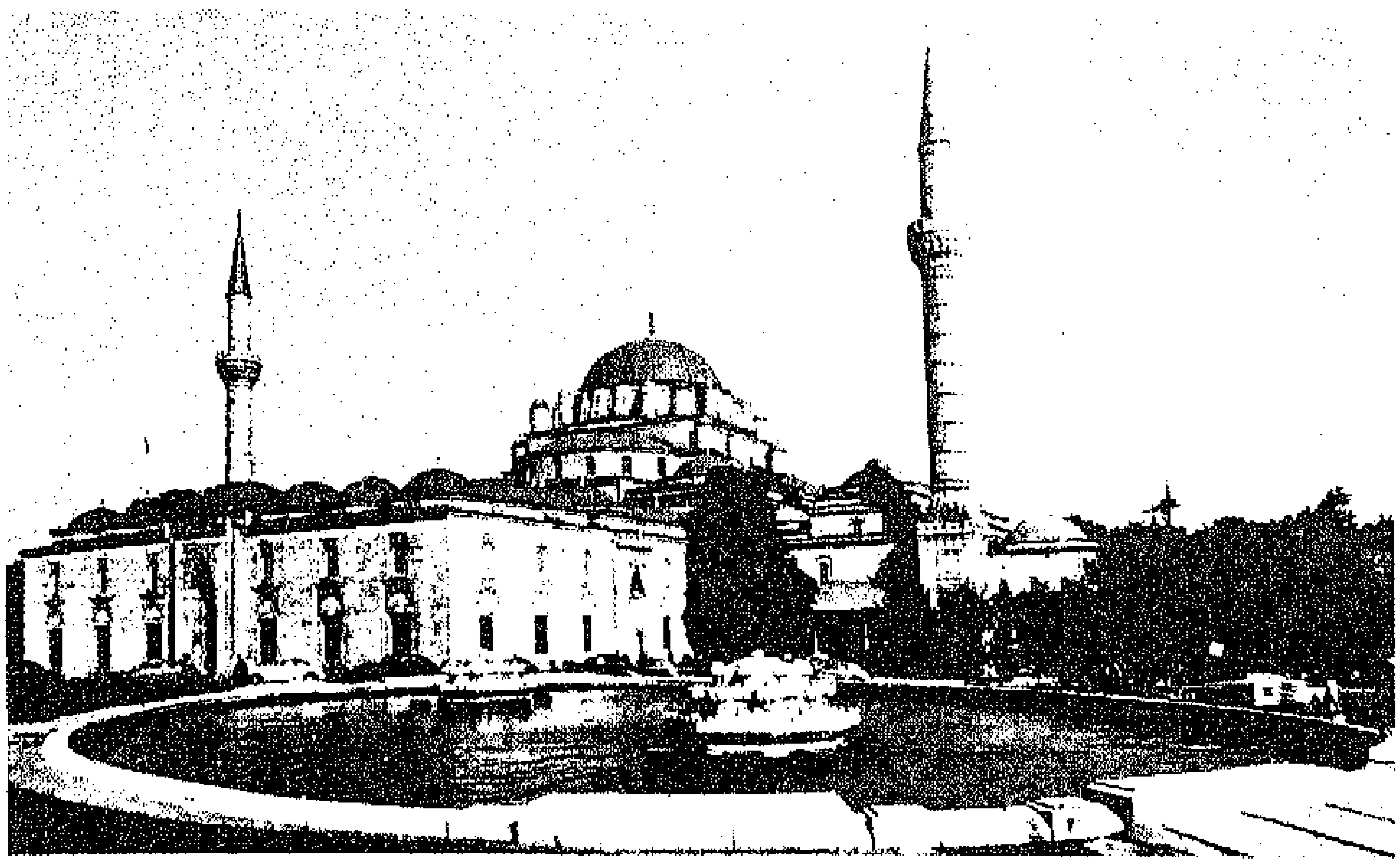
شكل١٥٧ – ادرنة، مستشفى السلطان بايزيد الثاني، منظر من الخلف.



شكل١٥٨ – ادرنة، مجمّع السلطان بايزيد الثاني.

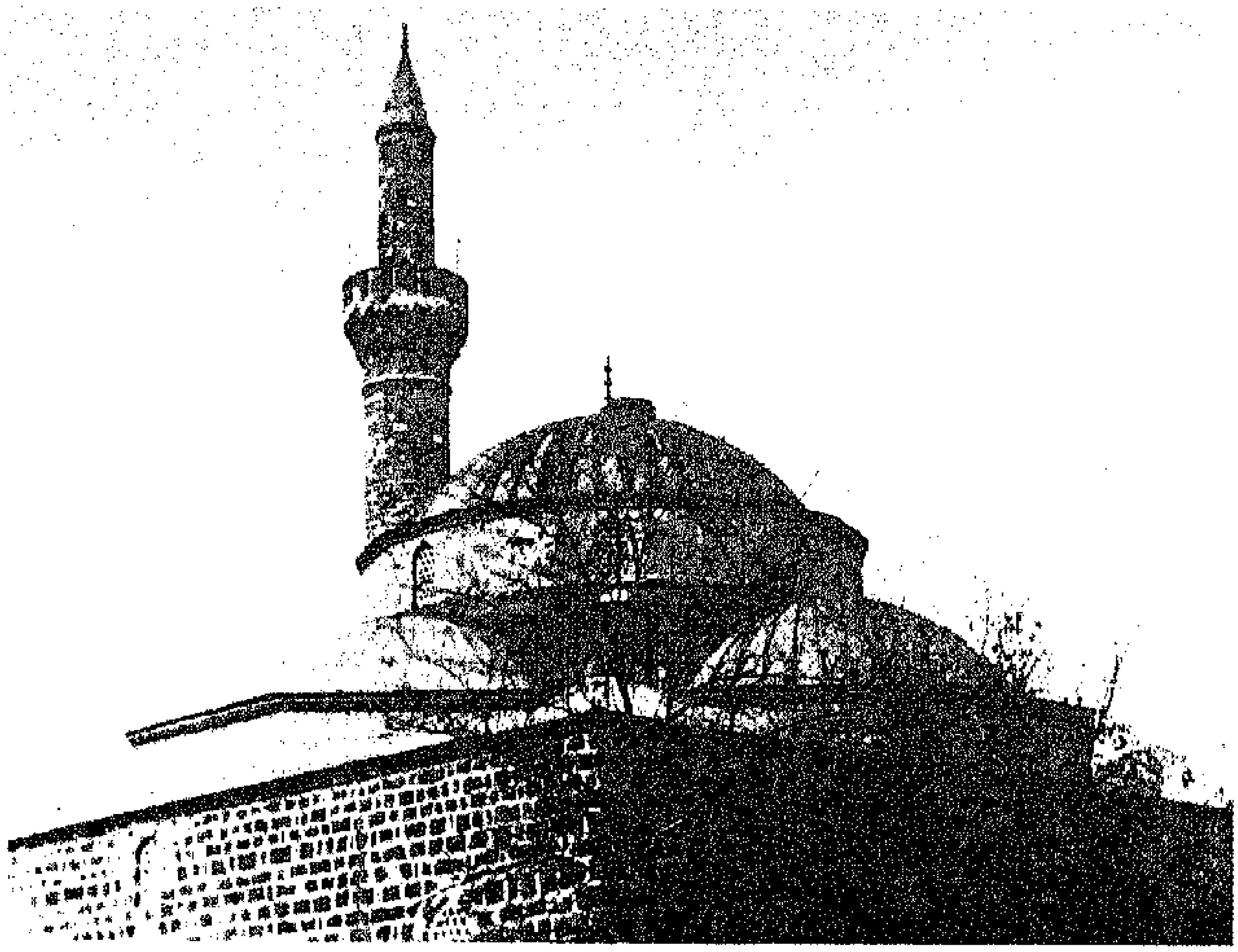
شكل١٥٩ – استانبول، مسجد السلطان سليم الاول.

شكل١٦٠ – استانبول، مسجد مهرماه سلطان، من الخارج.

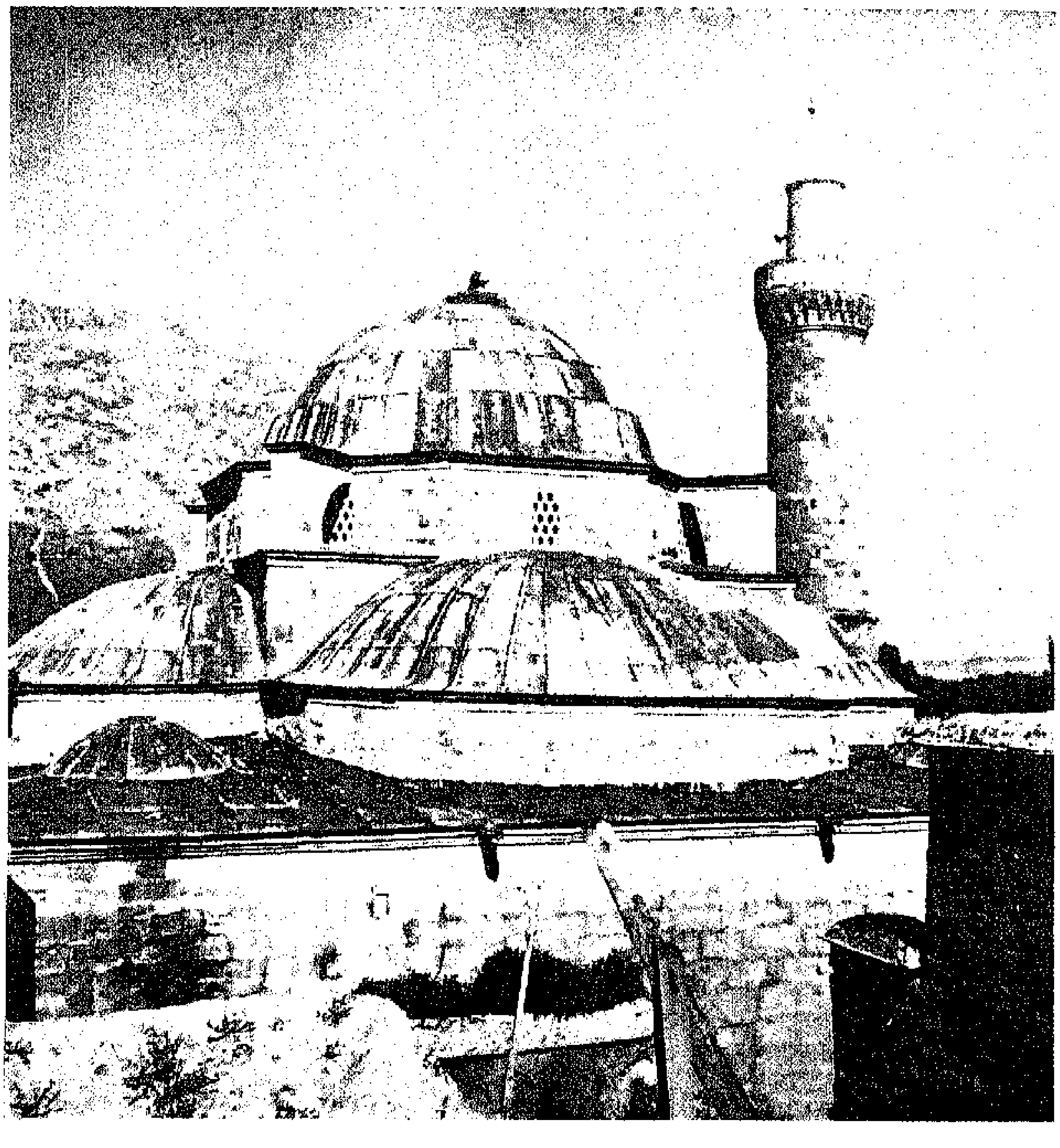


شكل١٦١ – استانبول، مسجد بايزيد الثاني، منظر من الميدان، قبل عام ١٩٦٠.

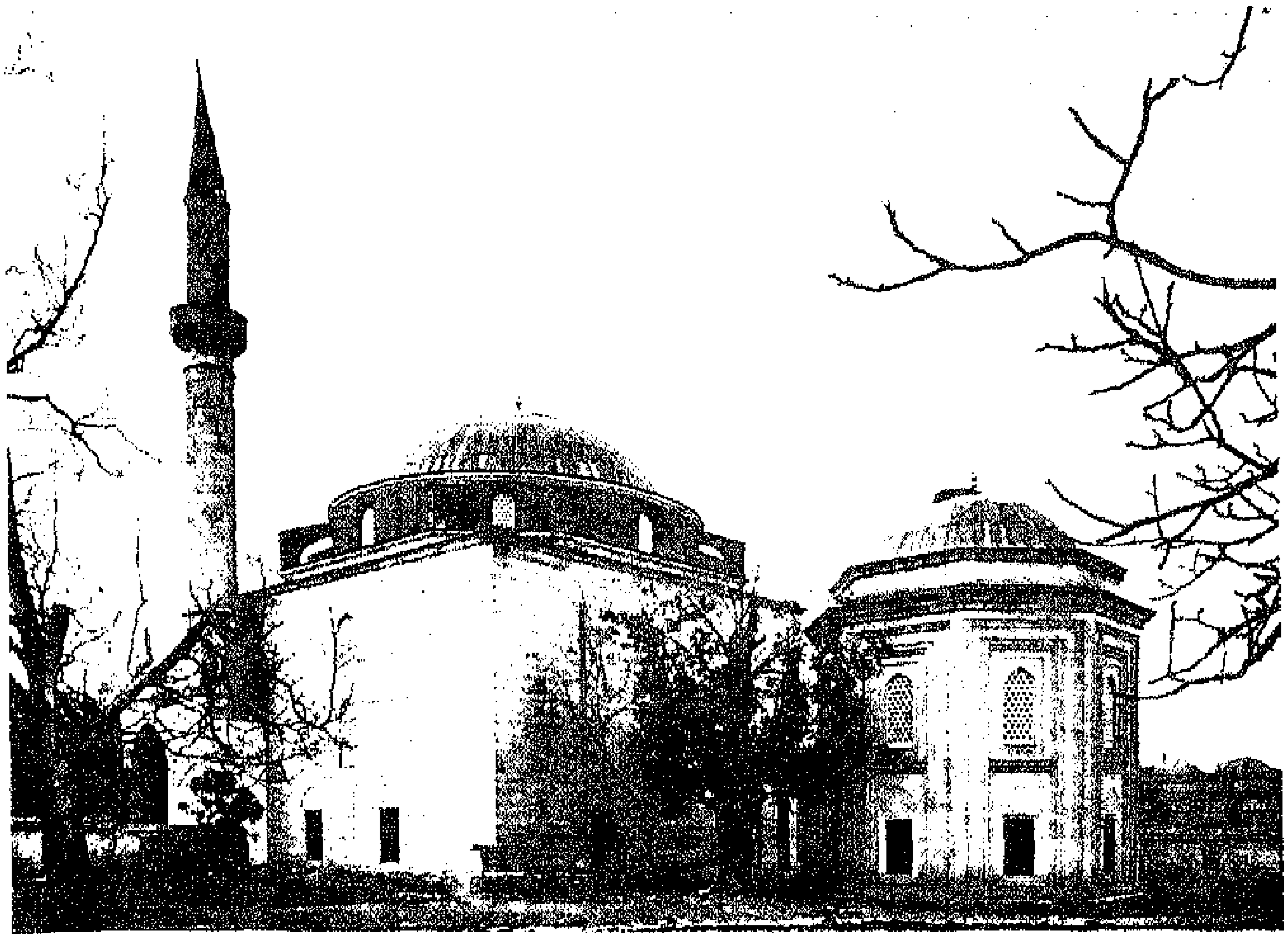
شكل١٦٢ – استانبول، مسجد بايزيد الثاني، من الداخل.



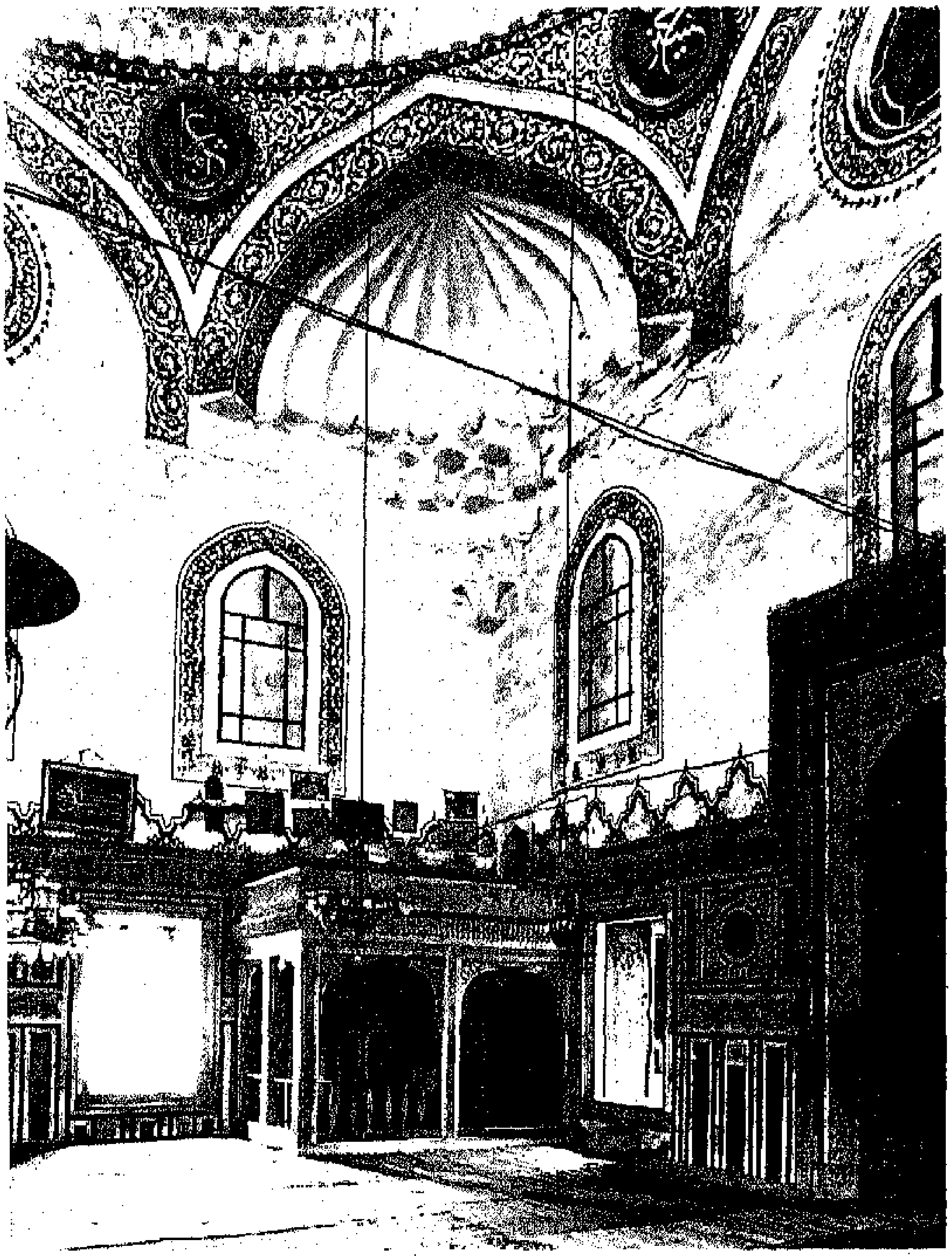
شكل١٦٣ – دياربكر، مسجد فاتح باشا.



شكل١٦٤ – البستان، الجامع الكبير، من الخارج.

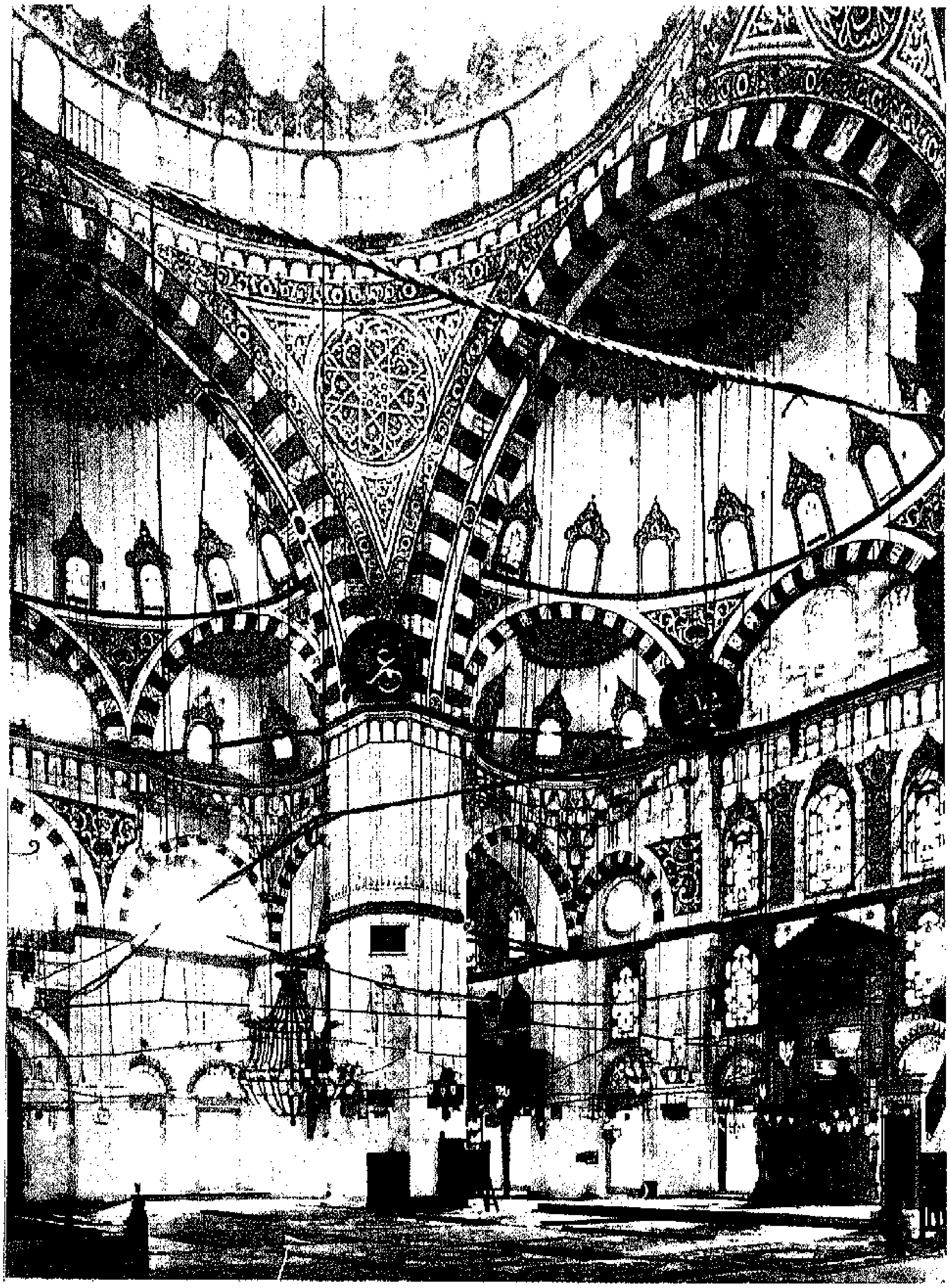


شكل١٦٥ - كبزه، مسجد وضريح جوبان مصطفى باشا.

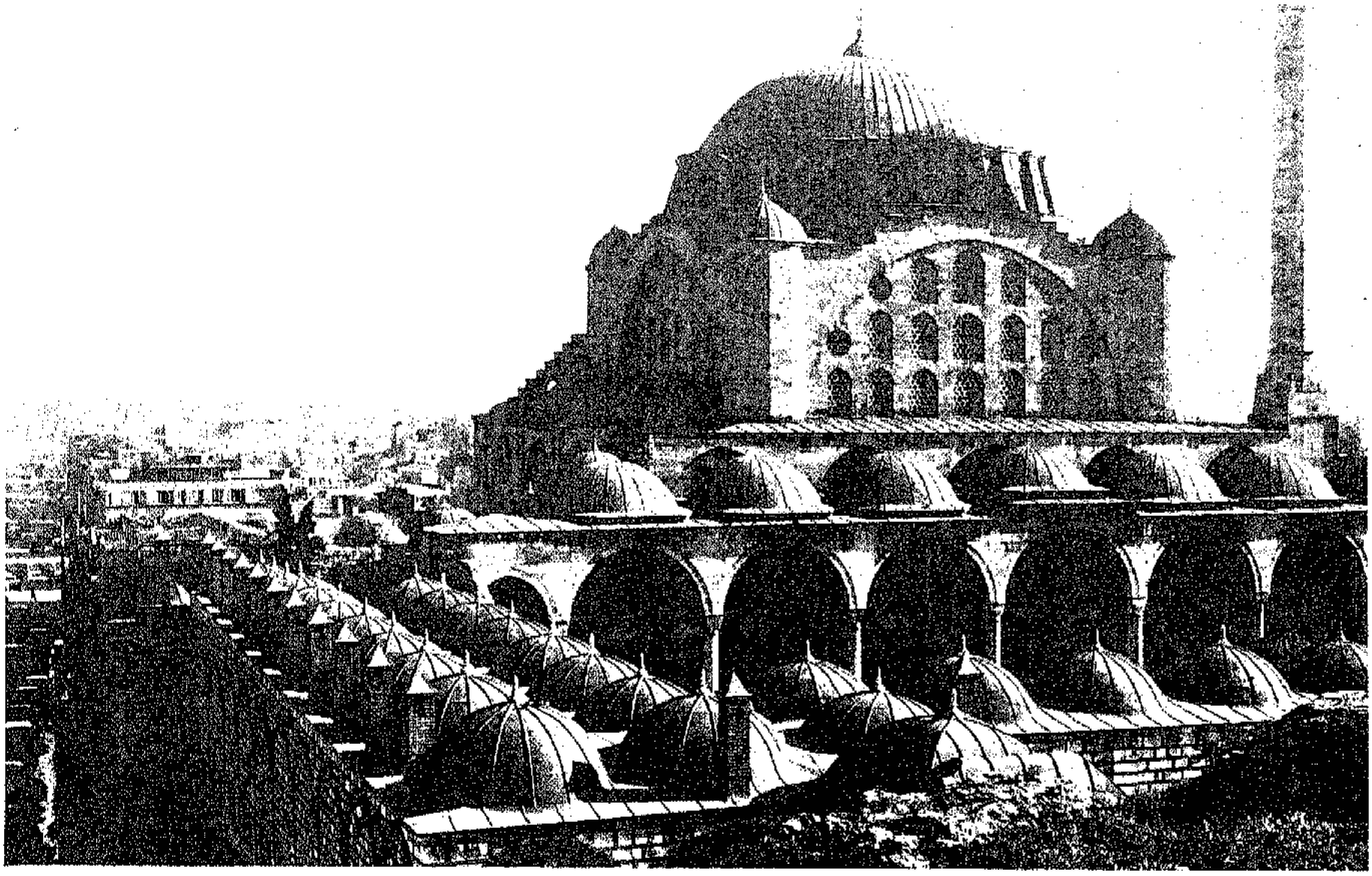


شكل١٦٦ - كبزه، مسجد جوبان مصطفى باشا، من الداخل.

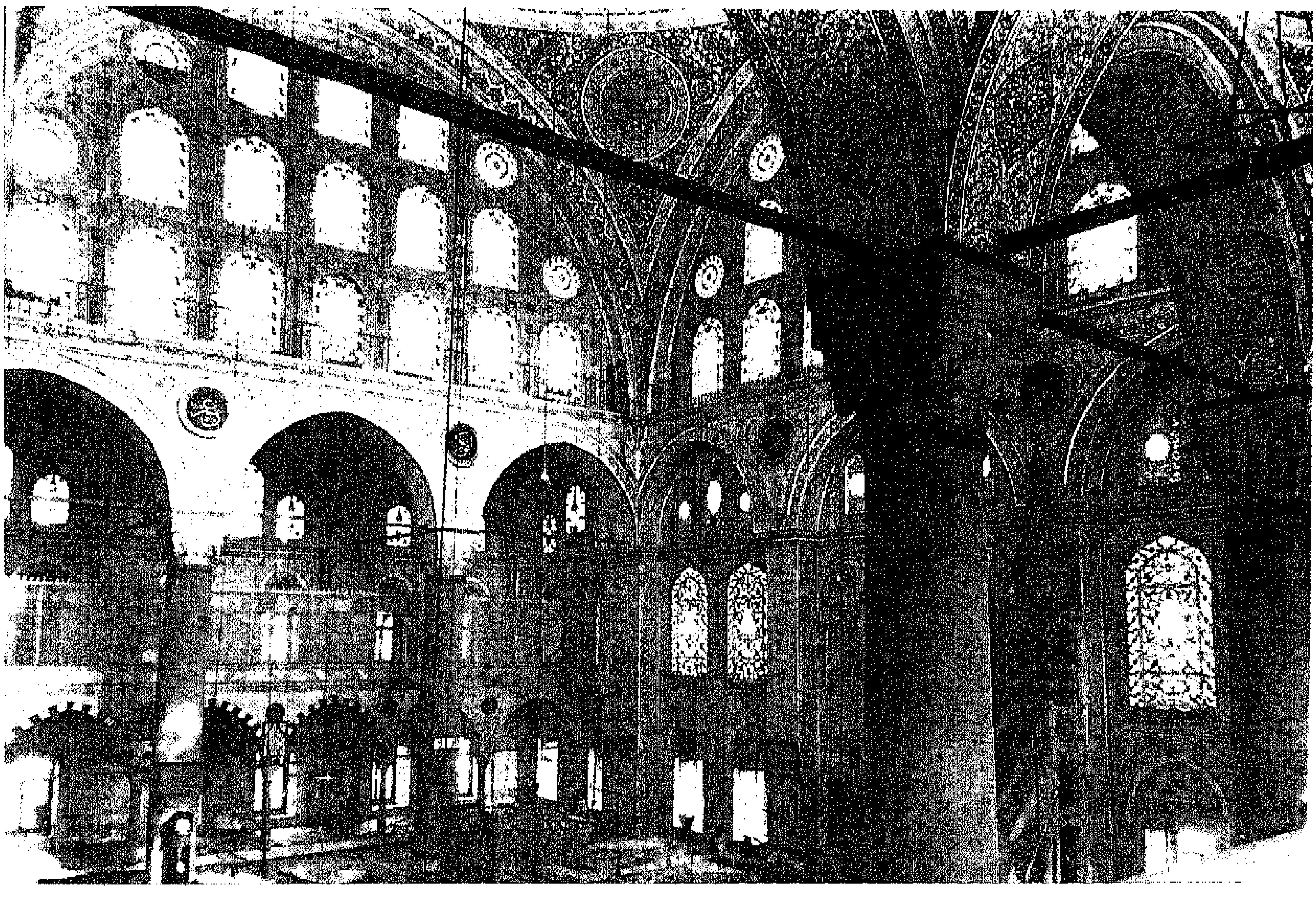
شكل١٦٧ – استانبول، مسجد شهزاده، من الخارج.



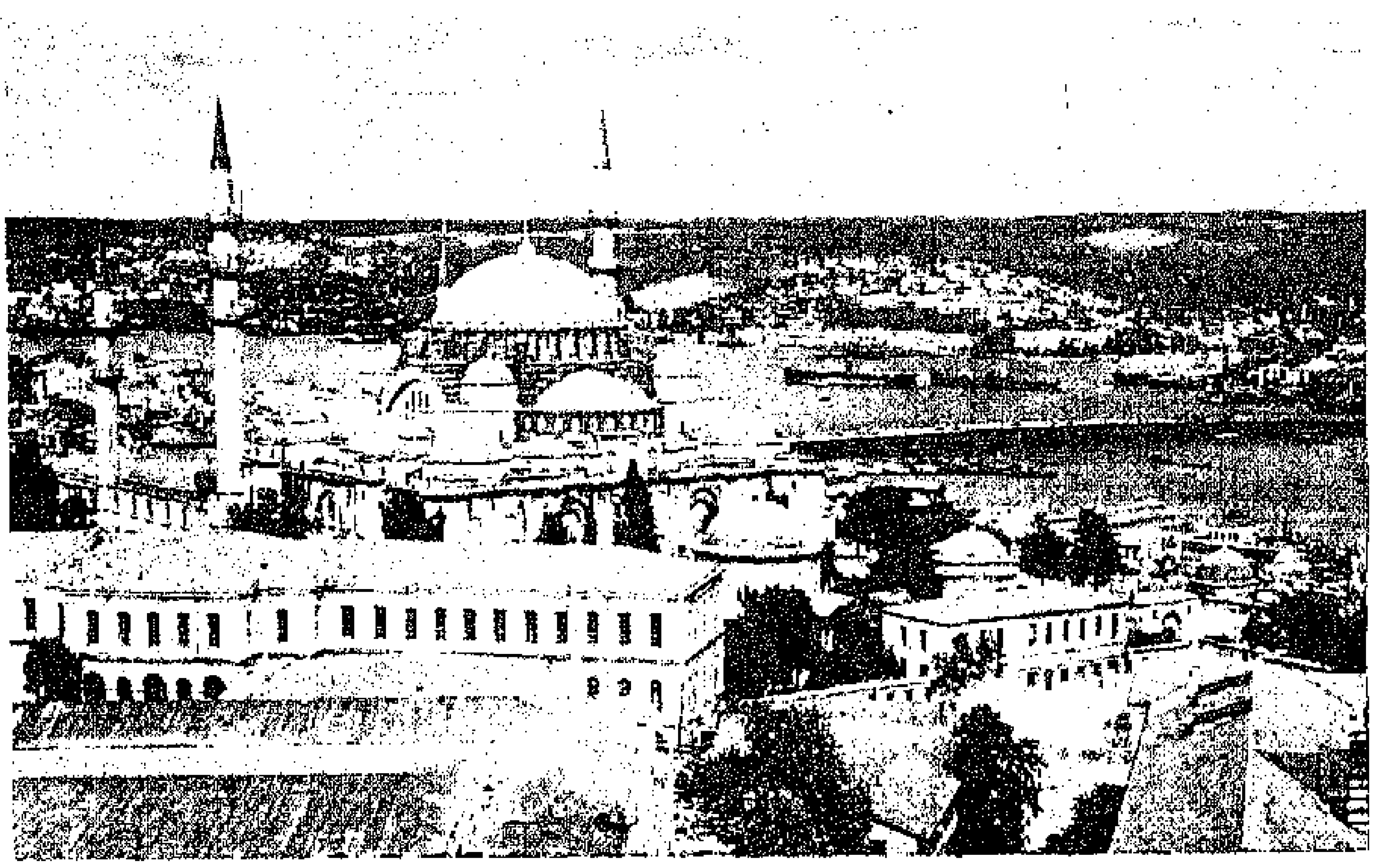
شكل١٦٨ – استانبول، مسجد شهزاده، من الداخل.



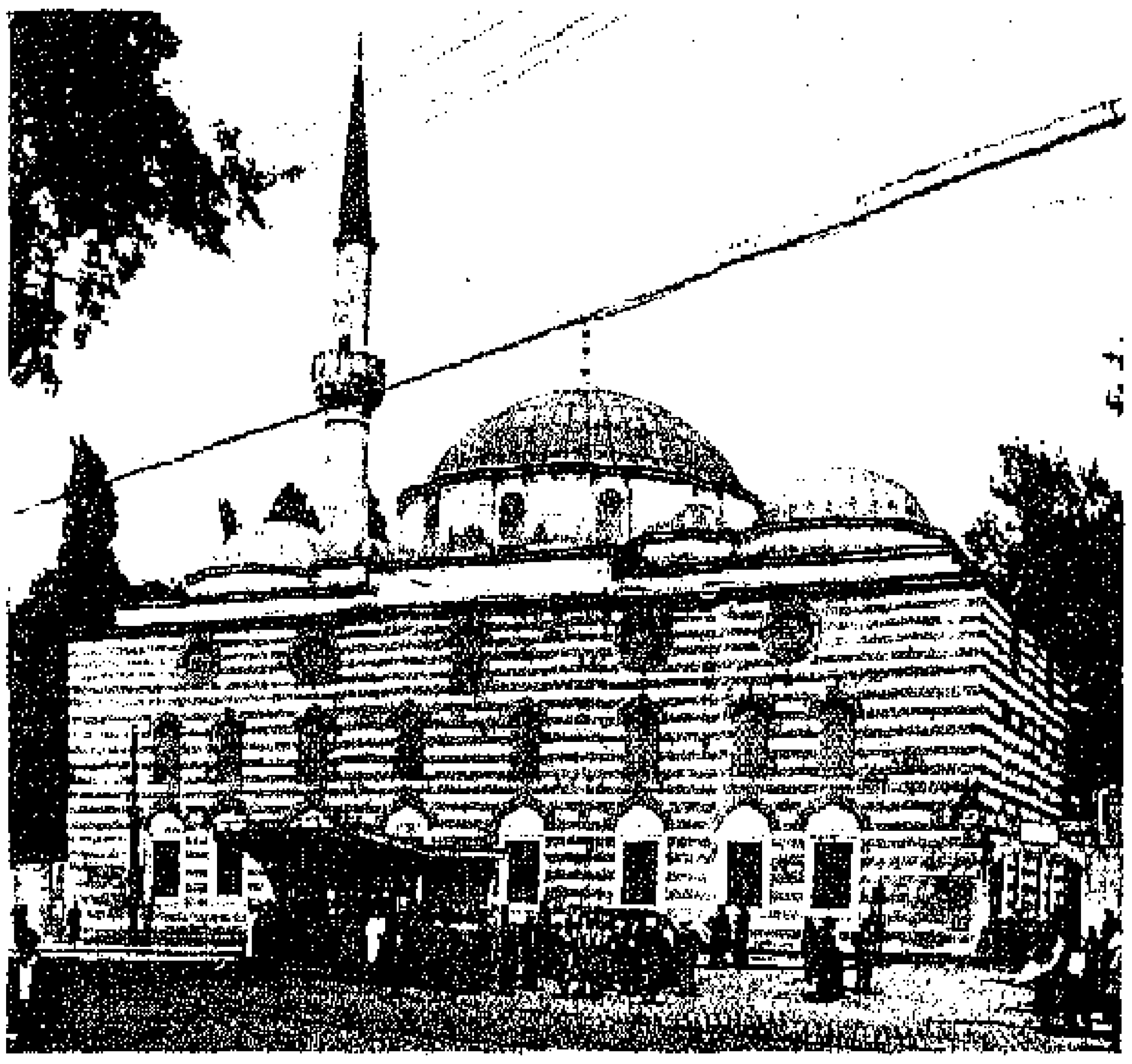
شكل١٦٩ - استانبول، منظر عام لمسجد مهرماه سلطان، مع الصحن والمدرسة.



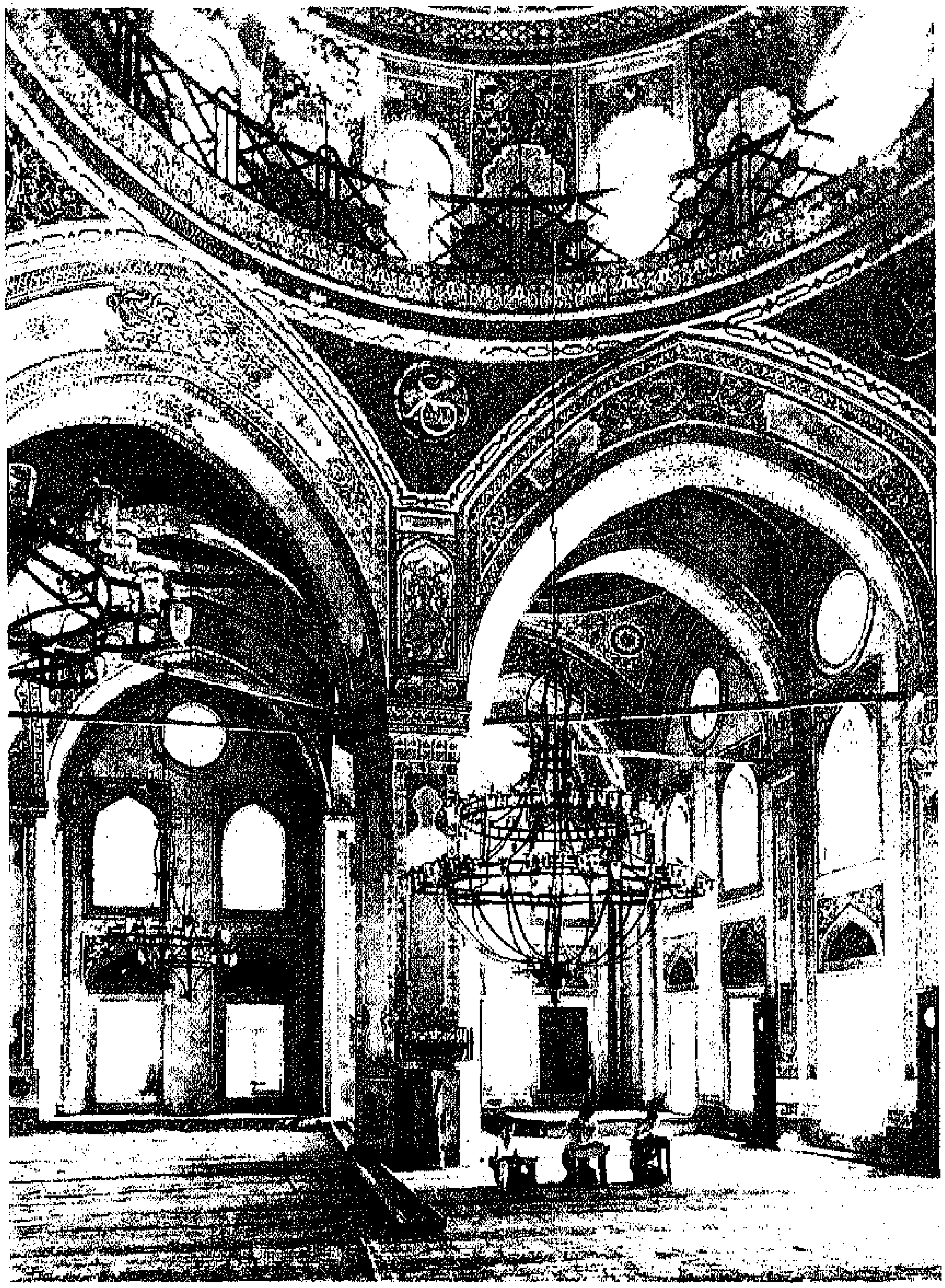
شكل ١٧٠ - استانبول، مسجد مهرماه سلطان، من الداخل.



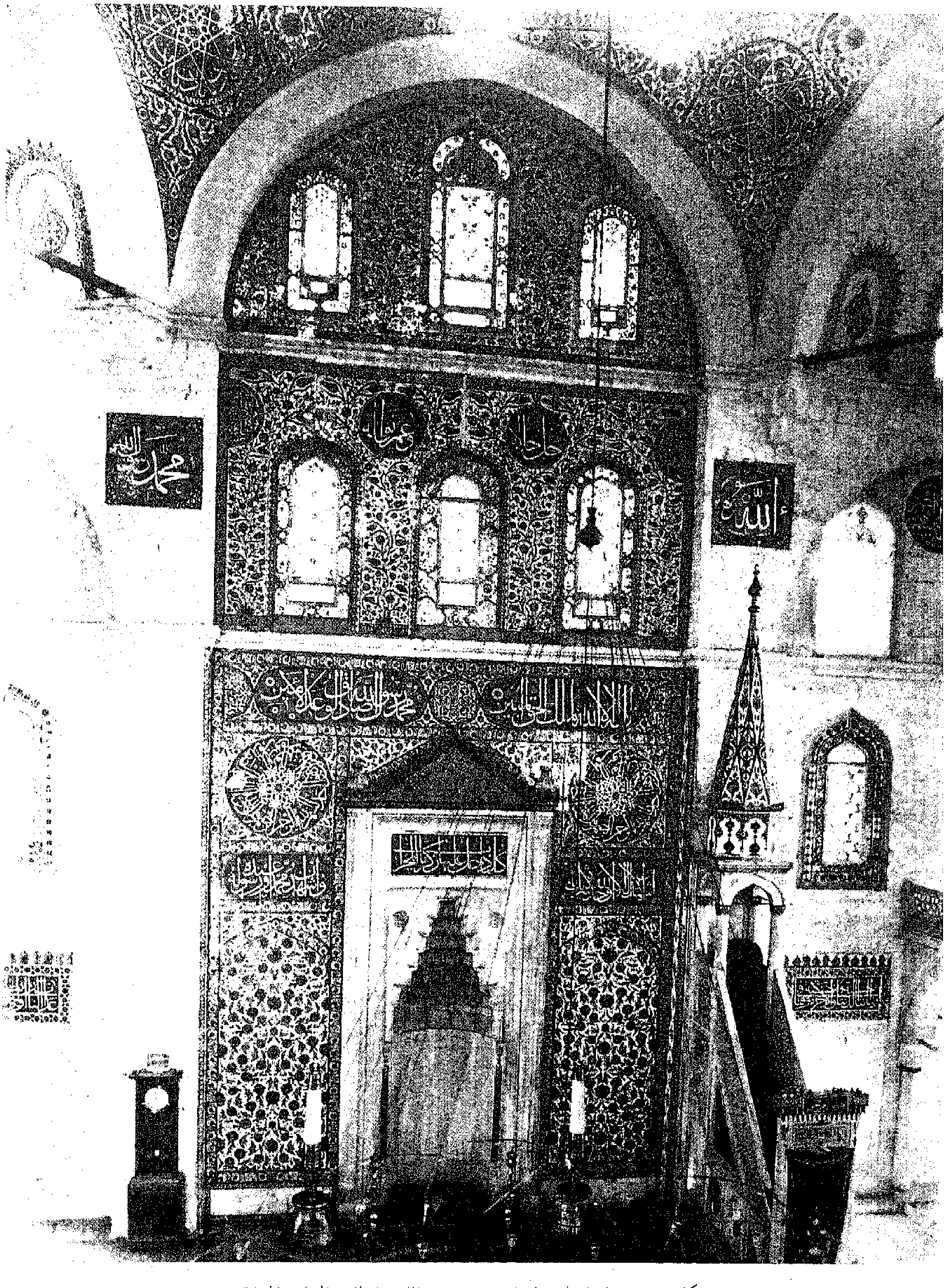
شكل ١٧١ – استانبول، مسجد السليمانية، منظر عام من البعد.



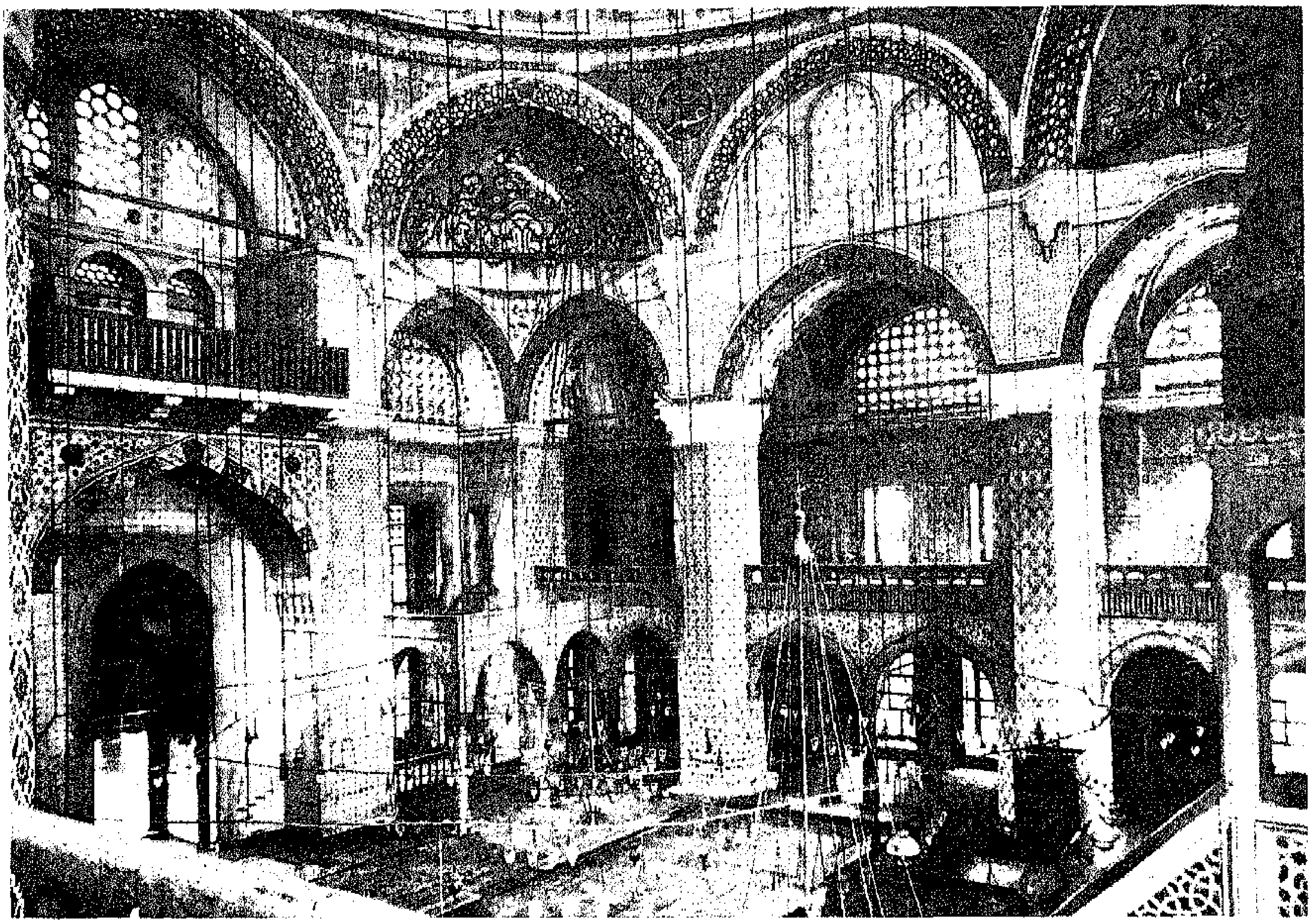
شكل ١٧٢ – استانبول، بشكطاش، مسجد سنان باشا من الخارج.



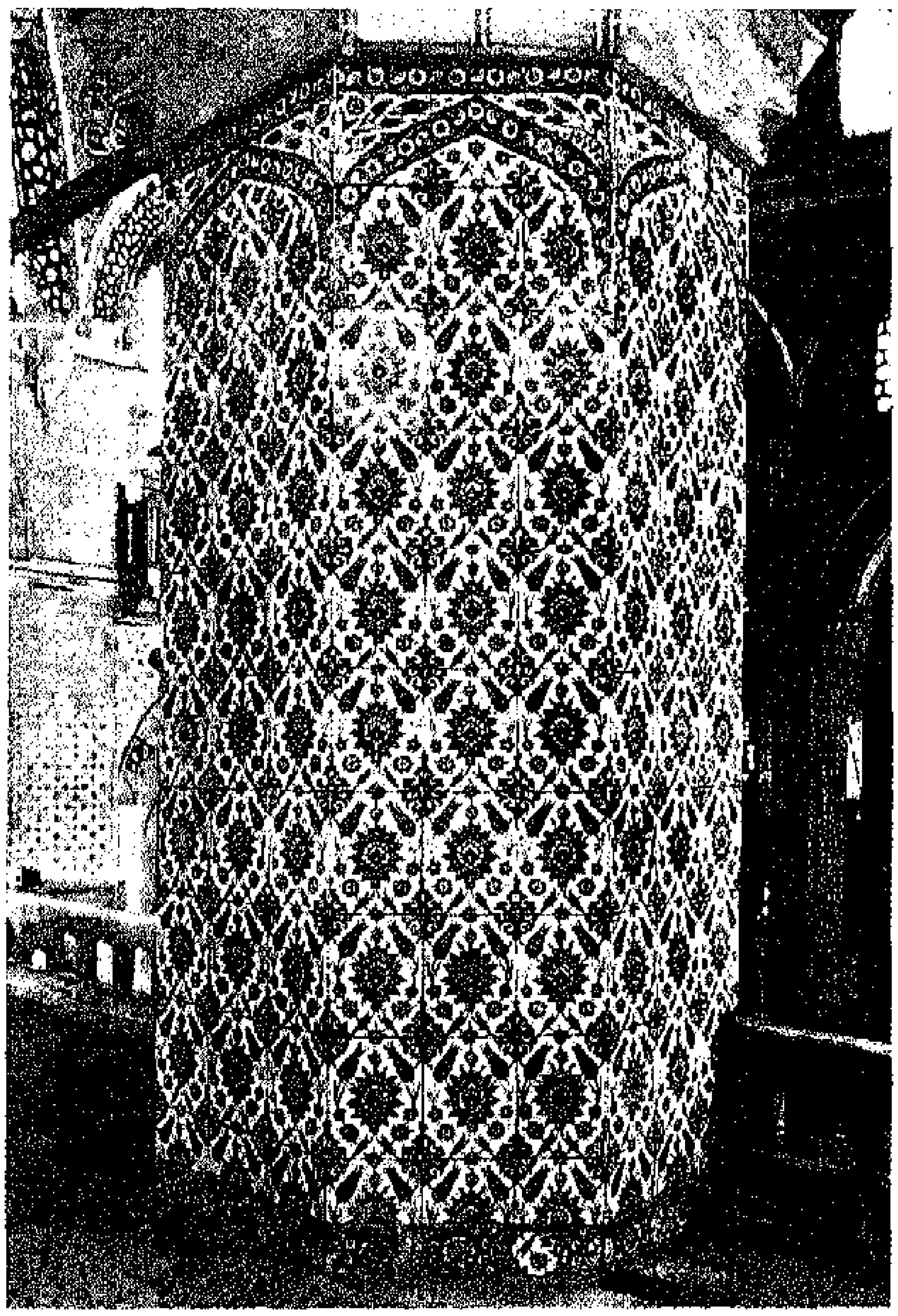
شكل ١٧٣ – استانبول، بشكطاش، مسجد سنان باشا، من الداخل.



شكل ١٧٤ – استانبول، قادرغه، مسجد صوقللى، بلاطات المحراب الخزفية



شكل ١٧٥ – استانبول، مسجد رستم باشا، من الداخل.



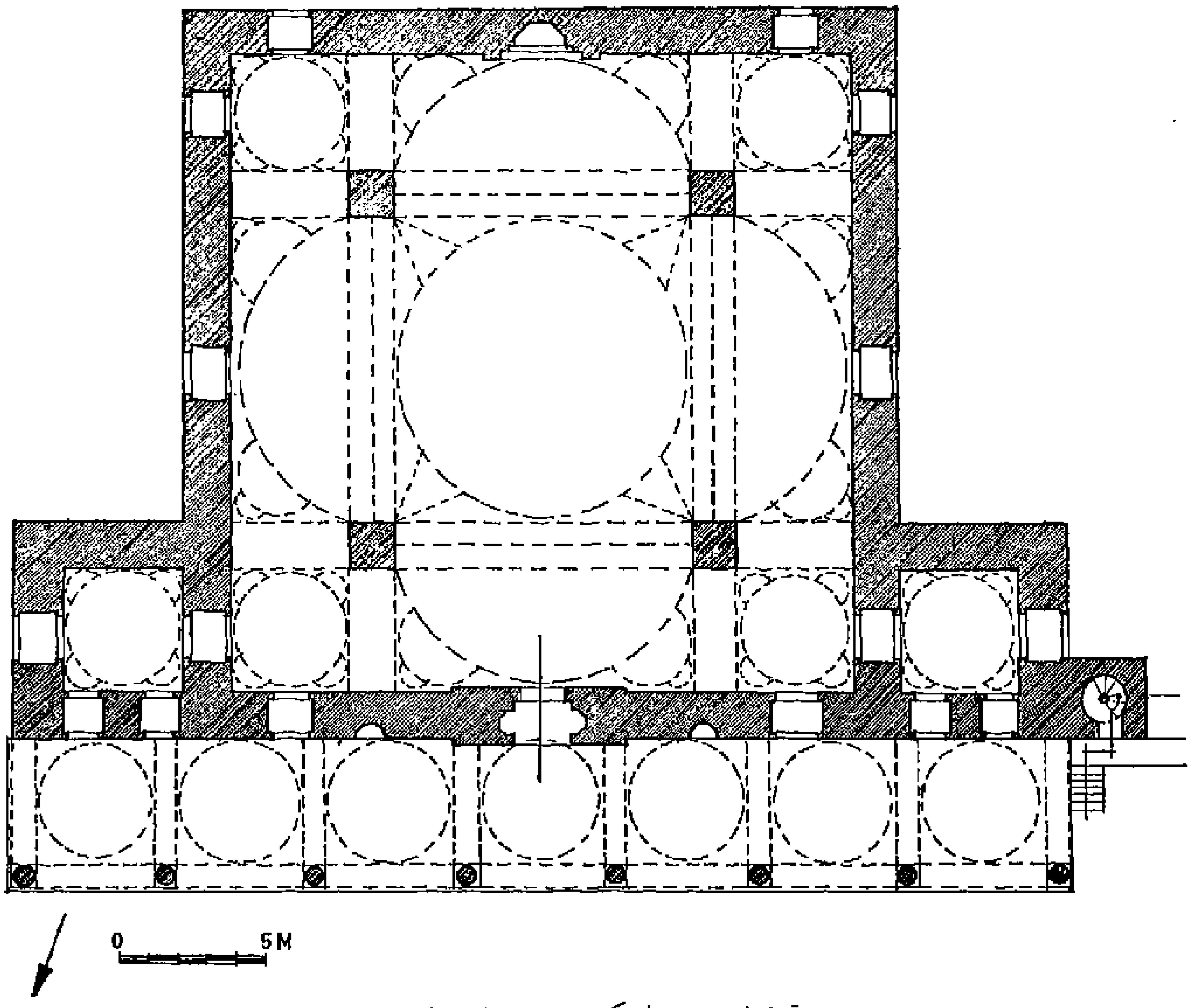
شكل ١٧٦ – استانبول، مسجد رستم باشا، دعامه وبلاطاتها الخزفية.

شكل ١٧٧ – ادرنة، مسجد السليمية، من الخارج.

عصر بايزيد الثاني وسليم الاول

واثناء حكم السلطان بايزيد، بني عتيق علي باشا مسجدا بست قباب في زنجرلي قويو باستانبول عام ١٤٩٧، ويكون بهذا قد قدم لنا نموذجا للمسجد المتعدد القبة.

ولما كانت السنوات الثماني من حكم سليم (١٥١٢–١٥٢٠) مليئة بالحروب والفتوحات البطولية، فان الفرصة لم تكن سانحة لقيام نشاط معماري، اللهم الا في محالاوت للمسجد ذي القبة الرئيسية مع انصاف قباب اربعة على مساحات كبيرة خارج استانبول. وكان مسجد فاتح باشا هو اول مسجد عثماني يبني في دياربكر، على يد محمد باشا البيقلي، بين عامي ١٥١٦–١٥٢٠، وكان هو فاتح تلك المدينة وحاكمها. وتظهر لنا من تخطيط هذا المسجد، عناصر الاداء الناجح : ففيه قبة رئيسية تعتمد على اربع دعامات، وفيه اربعة انصاف قباب، واربع قباب صغيرة تعتمد على عقود حاملة في الاركان. ونرى الى جانب ذلك، ان مناطق انصاف القباب، تضم كل واحدة منها حنيتين كبيرتين في كل جانب ومن وراء كل حنية كبيرة، حنية اخرى اصغر منها، وذلك من اجل اعطاء فرصة لامتداد المساحة. وهذا العنصر الجديد او هذا التطوير الجديد، ينتقل بتخطيط المسجد الى اسلوب غير اسلوب البساطة والرتابة التي ظهرت في اسلوب تخطيط انصاف القباب في مساجد بايزيد باستانبول (تخطيط ٤٦). والغرفتان ذواتا القباب في جانبي مقدم المسجد، تطلان عليه من خلال باب مستقل لكل منهما. وهما بوضعهما هذا تذكراننا بالتخطيط السابق للمسجد الذي على هيئة حرف (T) المقلوب. ولم يتم الربط بين تناسق نسب انصاف القباب هذه في الداخل وبين



تخطيط ٤٦ – دياربكر، مسجد فاتح باشا.

عدم وضوح مظهرها من الخارج، الا ان مسجد فاتح باشا بدياربكر (شكل ١٦٣) قد مهد لظهور التخطيط المعماري المثالي لمركزية المسجد ذي القبة، ذلك الامر الذي استطاع المهندس سنان ان يحققه في تخطيط مسجد شهزادة باستانبول، بعد ذلك بست وعشرين سنة. واسم مهندس مسجد دياربكر غير معروف. لكننا نصادف مثلا اخر للمسجد ذي الاربعة انصاف من القباب في الجامع الكبير في إلبستان (Elbistan) بجنوب الاناضول. اذ يتفق الكثيرون على ان هذا المسجد الكبير بني عام ١٤٩٨، زمن الذولقادريين، الذين قضى سليم الاول عليهم عام ١٥١٧. ويوجد فوق مدخل ذلك المسجد نقش سلجوقي يحمل اسم غياث الدين كيخسرو الثاني، وتاريخ هو ٦٣٧هـ/١٢٣٩م. لكن هذا النص السلجوقي يتعلق ببناء اخر، ويبدو واضحا انه عندما وصل العثمانيون اختفى النص الاصلي الخاص بالذولقادريين، فوضع هذا النقش السجلوقي بدلا منه (شكل ١٦٤). وعلى هذا فثمة صلة وثيقة بين المساجد التي من هذا الاسلوب وبين دياربكر والبستان.

ومسجد السلطان سليم الذي بدأت اقامته في استانبول وفق تخطيط مسجد بايزيد في ادرنة، اكمله ولده سليمان القانوني عام ١٥٢٢، بعد وفاة سليم المفاجئة. ومع ان قبته الكبيرة، التي يبلغ قطرها ٢٤ مترا، تعتبر نجاحا رائعا من وجهة النظر التكنولوجية، الا انه يفتقد دفء الابداع. فثقل القبة يقع كله على الجدران؛ ولما كانت هذه غير مرتفعة فقد تخلف عن ذلك قصور وضعف على عكس ماهناك من قوة في مسجد ادرنة. كما انه بولغ في ارتفاع المآذن (٣٨ مترا عند مطاف المؤذن)، وجاء وضعها عند الزوايا الحاصلة عند التقاء صحن المسجد بدار الضيافة وليس عند اركان دار الضيافة ذاتها. وقابل اسلوب المسجد البسيط في البناء، ثراء زخرفي واضح، باستخدام الخزف في شرّاعات النوافذ؛ وبالزخارف المدهونة وباعمال الحفر على الخشب والرخام. ويجيء ضريح السلطان سليم في احد جوانب المسجد. وليس معروفا على وجه التحديد مهندس المبنى، كما لايمكن نسبته الى سنان، فقد كان في ذلك الوقت شابا صغيرا في السادسة والعشرين. وقد حدث اللبس والخلط مع مدرسة خاليجيلر، التي بناها للسلطان سليم، ولده السلطان سليمان القانوني في يني باغجه سنة ١٥٦٢. والواقع انه عندما اعتلى السلطان سليمان القانوني عرش بلاده، كانت كل الظروف مهيأة لتطوير معماري كبير، مثلها في ذلك مثل سائر مظاهر الحياة في كل جوانبها. وقد بدأت التجارب والابحاث تجري لتصل الى نهاية التطور العظيم. وكان من حسن طالع السلطان، ان تصادف – اثناء حكمه – ظهور مهندس معماري عبقري، هو سنان، فاتاح له السلطان كل مايشاء من الامكانيات الضخمة.

الفصل الرابع عشر

سنان .. وآثار سليمان القانوني وسليم الثاني

ظفر عهد السلطان العظيم، سليمان القانوني – ازهى عصور الامبراطورية العثمانية – بأحد قمم العالم وعباقرته، وهو المهندس سنان، الذي ولد عام ١٤٨٩ في قرية اغرناس (Ağırnas) قرب قيصرية. وتقول مذكرات الشاعر الرسام ساعي مصطفى جلبي، ان الفتى اخذ عنوة وفق نظام الدَّوْشِيرْمَه (Devşirme) ليكون انكشاريا عام ١٥١٢. وبعد انتهاء مدة تعليمه العسكري حارب كانكشاري في حملة بلغراد ١٥٢١، وساهم في حملات سليم الاول على بلاد فارس والشام والعراق ومصر، وزار البلقان والمجر وجنوب النمسا. وفي عام ١٥٣٨، واثناء حملة ملدافيا، حظي بتقدير السلطان بعد ان اقام جسرا فوق نهر بروت في ظرف ١٣ يوما، ثم بنى جسرا اخر عبر الدانوب. وهكذا كان اختياره كبيرا للمهندسين حين بلغ الخمسين من عمره. وفي تلك اللحظة كان سنان قد شيد ٣٦٤ بناء على اراضي الامبراطورية، وفي وقت قصير لدرجة يصعب معها التصديق. وكان يفحص بعناية المنشآت في البلاد التي يزورها؛ ويمزج بين الملاحظات والافكار المختلفة التي يلتقطها من هنا وهناك، وبين التقاليد المعمارية التركية. وكان سنان استاذا كبيرا في بناء القباب وفي تنسيق المساحات، وعبقريا باقتدار ونجاح في تصميم القباب المركزية التي كانت الامل والمثل الاعلى عند معماري عصر النهضة في ايطاليا.

قام سنان في اول اعماله باستكشاف مايمكن ان يعطيه الفراغ المتاح، آخذا في الاعتبار استمرارية التقاليد المعمارية العثمانية التي ظهرت في ازنيق وبورسة وادرنه. ففي عام ٣٦ – ١٥٣٧، بني مجمع الخسروية في حلب لخسرو باشا والي دمشق. وهو بناء جدير بكل تقدير باعتباره طليعة اعماله. فهو يضيف هنا الى تخطيط المسجد ذي القبة الواحدة، والحرف (T) المقلوب، قبة صغيرة ومنخفضة في الاركان الخلفية عند الصفة ذات القباب الخمس، بقصد زيادة المساحة في كلا الجانبين. وترتفع الى يمين المبنى مئذنة غليظة. وبصرف النظر عن ان الفناء الذي يشبه الحرف (U)، والمدرسة التي تواجه دار المرق، ودار الضيافة والحمامات المجاورة لم يتم وصلها بعضها ببعض تماما، الا انه بخفض ارتفاعها، قد سمح للمسجد ان يبرز بوضوح وان يكون مع ماحوله وحدة متكاملة. والحقيقة ان هذا المجمع الصغير الحجم قد ساير بنجاح الموقع الذي اقيم عليه.

وهناك مسجد ومجمع اقيما في كبزه عام ١٥٢٣، لواحد من ولاة مصر السابقين، هو جوبان مصطفى باشا. وهناك وثائق رسمية تنسب ذلك العمل الى سنان. وتذكرنا زخارف هذا المبنى بالعمارة المملوكية، حيث تظهر تطعيمات من الحجر المتعدد الالوان مع الرخام المستجلب من مصر (شكل ١٦٦). ويدور سور حول هذا المجمع الذي يتكون من مدرسة وتكية ومستشفى ودار للمرق ,ومكتبة ومسجد له قبة كبيرة قطرها ١٤ مترا وبها عقود حاملة ذات طاقيات صدفية مفصصة، وضريح مثمن فيما يلي المسجد. وقد ارتبطت هذه المباني بعضها ببعض في تناسق كامل (شكل ١٦٥). ويبدو محتملا ان سنانا قد اكمل بناءه وقت ان كان مساعدا لمهندسه عند بداية العمل فيه، وحيث لم يكن ممكنا ان يصمم او يبتكر مثل هذا المجمع المعماري الكبير وحده في مثل ذلك الوقت المبكر من عمره.

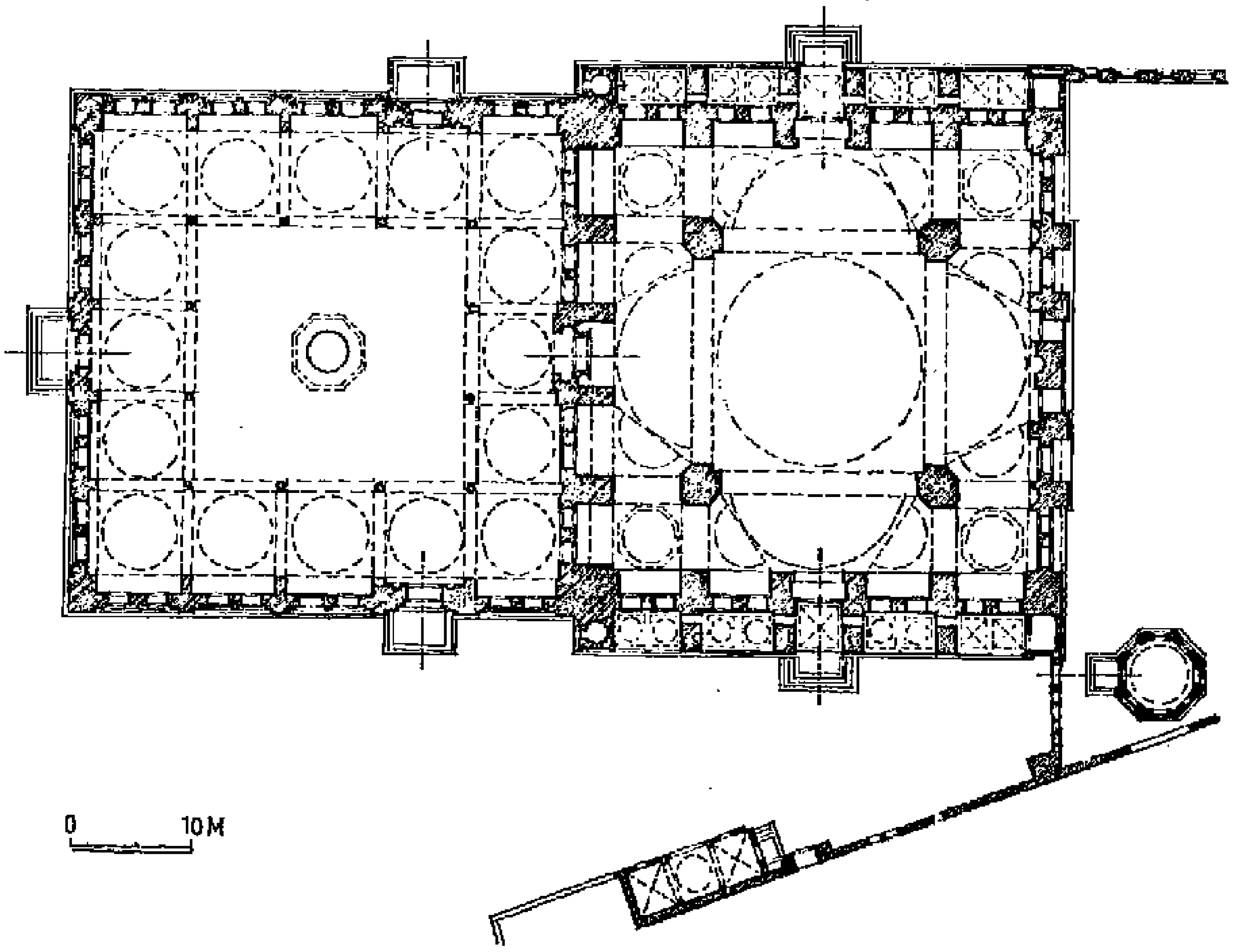
واول اعمال سنان في استانبول : المجمع الخصّكي الذي بناه لخرّم سلطان. ومسجد هذا المجمع الذي اكمل بناؤه عام ١٥٣٩، له قبة واحدة وصفّة لها خمس قباب. وقد استخدم سنان هنا العقد الركني الحامل ذا الفصوص الذي يشبه الصدفة او المحارة، والذي سبق ظهوره في مسجد كبزه. وفي عام ١٦١٢، زيد في مساحة المسجد الخصّكي باضافة قبة جانبية، تم وصلها بالمبنى بعقدين وعمودين. واقيمت غير بعيد من المسجد مدرسة وكتاب وسبيل ودار للمرق ومستشفى، يجمع بينها تناسق محدود، ويفصلها شارع عن المسجد.

وتظهر اهم مراحل عبقرية سنان المعمارية من خلال ثلاثة اثار عظيمة هي : مسجد شهزادة ومسجد السليمانية باستانبول والسليمية بادرنة.

بدأ العمل بمسجد شهزادة عام ١٥٤٤، ووصفه سنان فيما بعد، بانه احد اعمال فترة تلمذته. وكانت سنه انذاك ٥٤ عاما. واستغرق هذا العمل اربع سنوات؛ ونرى فيه المحاولة الاولى لسنان في معالجة مشكلة نصف القبة، وكيف تجاوز بمحاولته مشاكل قباب ايا صوفيا وبايزيد، عندما ابتكر النموذج المثالي للمبنى ذي القبة المركزية وانصاف القباب الاربعة الدائرة حولها. وسنان، بهذا العمل يكون قد حقق احلام مهندسي عصر النهضة. ثم لابد انه قد شاهد مسجد فاتح باشا في دياربكر ولاحظ المآخذ والعيوب التي ظهرت في المحالاوت الاولى لتصميم انصاف القباب الاربعة. ولاشك انه فكر واجتهد في كيفية تخطي هذه العيوب وتجاوزها. واذا كانت تأثيرات اساليب العمارة في بورسة قد ظهرت بوضوح في مسجد بايزيد باستانبول، فان سنانا قد حرر نفسه تماما من تلك التأثيرات عندما وضع تصميمات مسجد شهزاده، وعمد الى اسلوب جديد بالكامل جعله يقيم منشئآت معمارية ضخمة رائعة باسلوب خاص به هو.

كان بناء هذا المسجد بأمر من سليمان القانوني، تخليدا لذكرى ولده الاكبر واثيره شهزاده محمد، الذي توفي في مغنيسه في الواحد والعشرين من عمره. وكانت مساحة المسجد التي يبلغ ضلعها ٣٨ مترا مغطاة بقبة قطرها ١٩ مترا، تعتمد على اربع دعائم، ومن حول هذه القبة اربعة انصاف قباب ثم قبة صغيرة في كل ركن من اركان حرم المسجد، وبلغ ارتفاع قمة القبة الرئيسية عن ارض المسجد ٣٧ مترا؛ وبلغت المسافة بين كل دعامة والتي تليها ١٦,٥٢ مترا. وقد زيد في امتداد انصاف القباب الاربعة باضافة حنية ركنية على جانبي كل نصف قبة، ويشبه هذا ماسبق ان شاهدناه في مسجد فاتح باشا بدياربكر. ونشاهد هنا في استانبول، ولاول مرة، ان نظام نصف القبة المعروف في ايا صوفيا قد تم باسلوب معماري مختلف

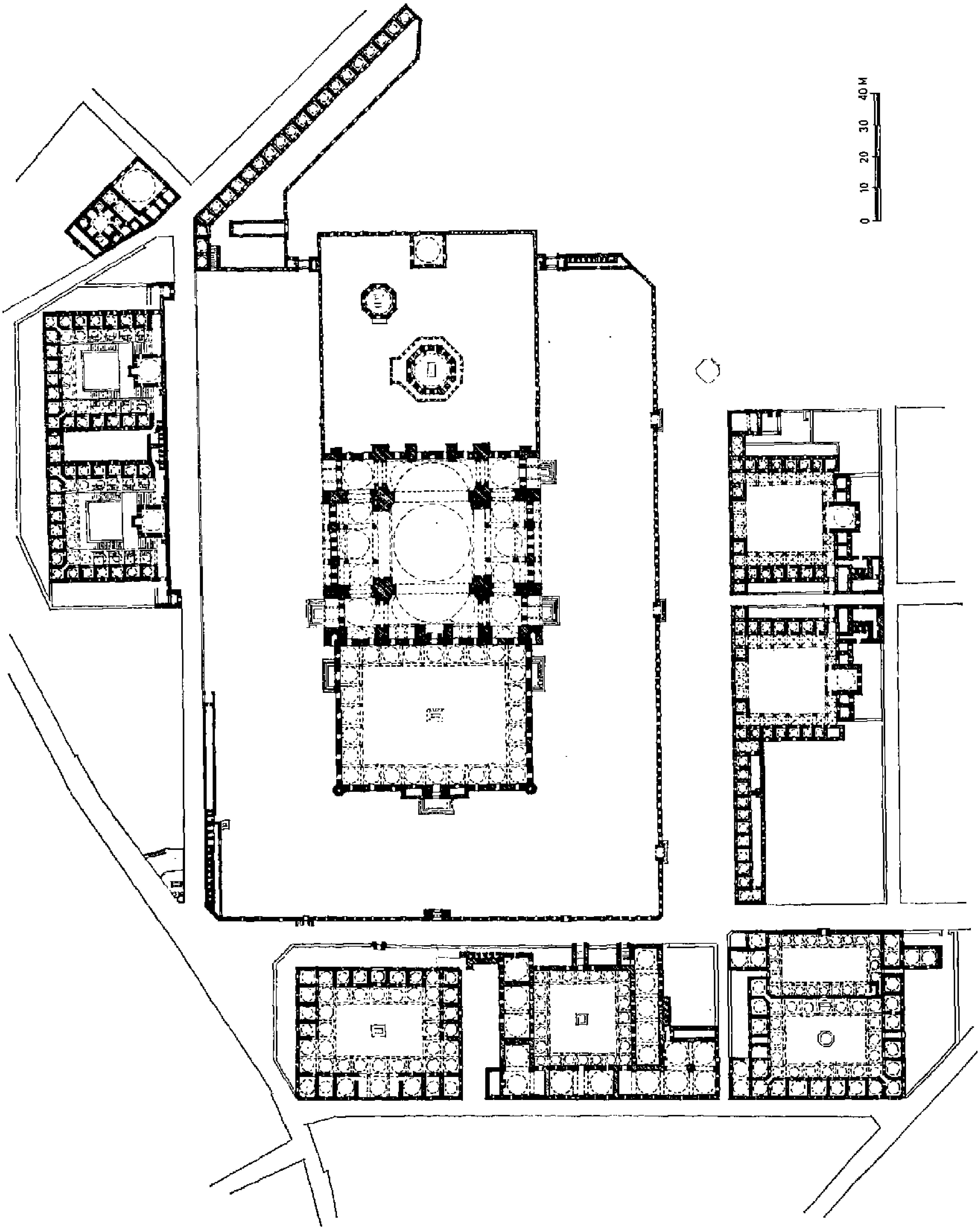
تماما. ومن التجديدات الاساسية التي ظهرت عند وضع تصميم انصاف القباب، انها اقل قليلا من نصف قبة كاملة، وان الدعائم اكثر رقة بفضل التصبيعات والتضليعات التي عملت بها واعطتها هيئة انابيب الارغن (شكل ١٦٨). اما الشادروان وبوائك الصحن المحيطة به وقبابها الست عشرة واعمدة البوائك الاثنى عشر، فقد كونت كلها توليفة لاتقل في تناسقها وانسجامها عن تناسق وانسجام المسجد، كما انها تندمج معه عضويا وتكوّن وحدة لها منظور معماري قوي التأثير. وتحويل الممرات هنا من داخل المسجد الى خارجه، اضفى على الداخل مزيدا من الترابط والروحانية. ولطّف من جمود الكتلة البنائية من الخارج. وبدلا من عمل عديد من الابراج الصغيرة تدور حول القبة – كما هي الحال في مسجد بايزيد – فقد اكتفى بتغطية رءوس دعائم القبة الاربع من الخارج بقباب مضلعة على هيئة ابراج اكسبت المسجد مظهر اكثر قوة (شكل ١٦٧). وللمسجد مئذنتان عند ركنيه المجاوران للصحن ولكل مئذنة مطافان للمؤذن، وترتفع الواحدة بمقدار ٤١,٥٠ مترا. وتظهر حوائط المسجد من الخارج وكأن الواحدة منها تلي التي خلفها وترتكز على قمتها، حتى لتبدو هيئة المسجد وكأنها هرم مدرج. وظهرت بهذا الانشاءات الضخمة القوية كاسلوب جديد متطور. وقد اعطى المهندس سنان قدرا واضحا من الزخرفة والتفاصيل المعمارية للمآذن، غير انه عاد فيما بعد الى البساطة واكتفى بان تلعب الخطوط المعمارية دورا رئيسيا في الموضوع. ويضم المجمع الى جانب ذلك،ضريح شهزاده محمد، (وقد تم بناؤه قبل المسجد)، ثم المدرسة ودار الضيافة ودار المرق. وبينما نجد ابنية مجمع بايزيد منتشرة حول المسجد، فاننا نجد الاضرحة هنا منسقة خلف جدار القبلة، ونجد باقي الابنية مرتبة في الجانب الشرقي من الفناء الخارجي. ولاينعزل عن هذه المجموعة سوى المدرسة التي يفصل الشارع بينها وبين المسجد. وجامع شهزاده على جانب كبير من الاهمية، اذ يمثل نقطة بداية حقيقية للمعماريين الذين جاؤا بعد سنان، باعتباره اضخم وارحب المجمعات المعمارية التي ابتكرها المهندس سنان (تخطيط ٤٧).



تخطيط ٤٧ – استانبول، مسجد شهزاده.

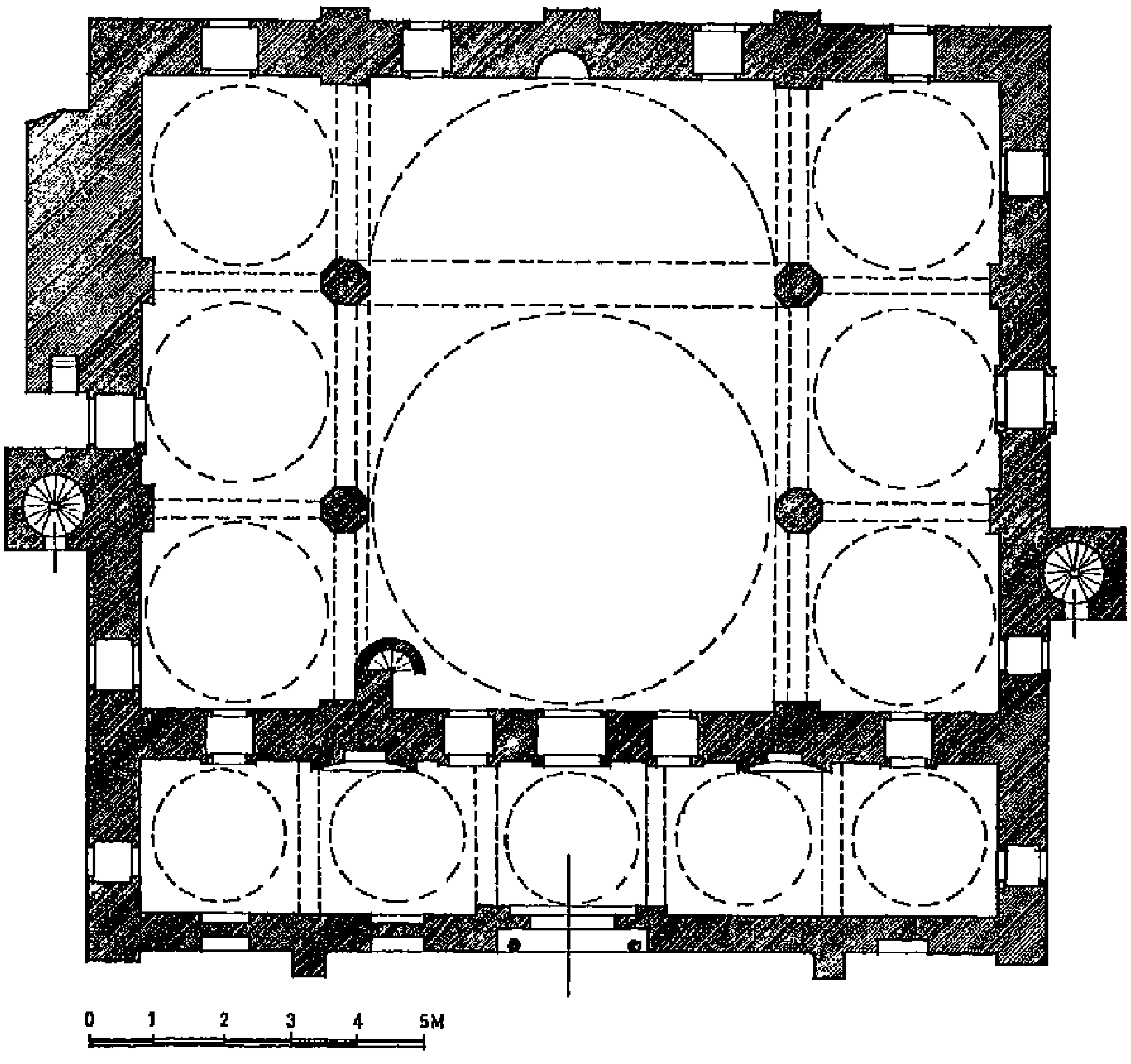
ثم اقيم مسجد مهرماه سلطان -الذي تم بناؤه في السنة التي تم فيها مسجد شهزاده (١٥٤٨)- فوق مدرج مرتفع يشرف على مرفأ سفن بمدينة اسكدار. وقد مارس سنان هنا للمرة الثانية تجاربه في اقامة ثلاثة انصاف قباب. ومن المحتمل ان يكون ذلك قد تم ضمن محاولة اخرى سابقة في مسجد خادم سليمان باشا بالقاهرة. والذي حدث في مهرماه سلطان، هو الاستعاضة عن نصف القبة الامامي واثنتين من قباب الاركان، بصفة ذات خمس قباب ومئذنة سامقة في كل جانب ويكون قد تم بهذا ابتكار واجهة شاهقة ومتناسقة معا. واسعيض كذلك عن الفناء بسقف بسيط مائل تحمله بوائك على اعمدة ليكوّن صفة خارجية. كما يوجد شادروان تحيط به اربعة عقود، ويتقدم على منطقة الوسط حيث يطل على منظر خلوي من كل جانب. وينهض هذا المسجد الفريد، بداخله الرحب وصفّته المزدوجة وواجهته المعمارية، مزهوا ومتسيدا المنطقة باسرها. وعندما توفيت مهرماه سلطان عام ١٥٥٧، وهي زوجة رستم باشا، وابنة السلطان سليمان من زوجته خرم سلطان، كان سنان يبني مسجدها وملحقاته فوق ربوة باب ادرنة في استانبول، وقد اكتشف سنان حينذاك، امكانية زيادة المساحة الداخلية للمسجد، عن طريق عمل قبة كبيرة بقطر ١٩ مترا، ترتكز فوق اربع دعامات، وثلاث قباب صغيرة في كل جانب، تطل على المساحة المركزية للمسجد من خلال العقود (شكل ١٧٠). وفي النهاية اصبح المسجد بقباب صفته السبع الصغيرة المنخفضة، وبالقباب الاخرى القليلة الارتفاع والمحمولة على العقود، وبمئذنته الوحيدة، عظيم المظهر، ذا سيادة واضحة على المنطقة كلها، وكأنه قد اقيم اصلا ليكون محورا لها. ومع ان المسجد غنى بالابتكارات الملفته للنظر في مجال اتساع فراغه، وفي تخطيطه، وفي هيئة عمارته الخارجية، الا انه في نفس الوقت يمثل مجرد خطوة واحدة الى الامام على طريق ابتكارات سنان المعمارية (شكل ١٦٩).

وقد تذرع سليمان القانوني بالصبر وهو ينتظر بناء مسجده الخاص ومجمعه، بينما كان سنان مشغولا بتطويراته وابتكاراته المعمارية. وفي النهاية بدأ العمل في مسجد سليمان العظيم ومجمعه واستمر سبع سنوات انتهت بعام ١٥٥٧. وكان سنان في هذ السنة قد تجاوز الستين من عمره، وفيها ايضا يتحول سنان - للمرة الاولى - الى فكرة تخطيط المسجد ذي نصفي القبة، حيث قد وصل الامر الى نجاح كامل في التجربة التي تمت ممارستها عند انشاء مسجد بايزيد. ويجتهد سنان في الوصول الى انجح النسب لاقامة المسجد الجديد، من خلال دراسة متأنية ودقيقة لكل من كنيسة ايا صوفيا ومسجد بايزيد معا. وقد اشتمل مجمع سليمان القانوني على اكبر واول جامعة منذ زمن محمد الفاتح، كما اشتمل على ١٨ مبنى، الى جانب ماهناك من اضرحة. ونسق كل هذا باسلوب جديد كل الجدة وبمفهوم واع لنظريات بناء المدن، جوهره الاستفادة المثلى من مدرجات الربوة التي تشرف على القرن الذهبي (تخطيط ٤٨). وكان التصور الذي وضع للمسجد هو ان يقوم كوحدة مستقلة لها فناء ذو بوائك وشادروان، وان يعكس تخطيطه الداخلي مظهره من الخارج. وجعل قطر القبة الرئيسية ٢٦,٥٠ مترا، وارتفاعها ٥٣ مترا، وهي اكثر قباب استانبول ارتفاعا بعد ايا صوفيا. وترتكز القبة على اربع دعامات ضخمة، ولزيادة اتساعها من ناحيتي المدخل والقبلة اضيف لهما نصفا قبة من كل ناحية بارتفاع ٤٠ مترا. ثم وسعت هاتان المنطقتان بحنيات ركنية اضافية. اما المساحتان الموجودتان الى اليمين واليسار فقد غطيت كل منهما بخمس قباب. وبدلا من الرتابة التي قد تنجم عن استخدام قباب صغيرة متماثلة، فقد عمد سنان الى ابتكار جذاب غير مألوف يتلخص في تبادل بين قبة صغيرة واخرى



تخطيط ٤٨ – استانبول، مسجد السليمانية.

كبيرة حسب المساحة، التي تغطيها القبة. وكانت القبة التي تتوسط الخمس هي الاكبر وتتعادل في اتساعها مع القبة الركنية. وبهذا يكون قد تم نوع من التكامل بين منطقة وسط المسجد وبين منطقة البلاطات الجانبية، ويكون المظهر الخارجي قد كشف بوضوح عن داخل المسجد بكل تفاصيله الدقيقة (شكل ١٧١). واذا كان الداخل الى المسجد يمتلىء بطمأنينة روحية واحساس باللانهائية،فما ذلك الا نتيجة لارتفاع القبة الشاهق ولابداعات الزخارف الخزفية التي تكسو حائط القبلة. وقام بعمل النوافذ ذات الزجاج الملون وسائر اعمال النقاشة والبياض، رجل يدعى «ابراهيم السكران». واقيمت المآذن الاربع في الاركان الاربعة لفناء



تخطيط ٤٩ – كوزلوه، القرم، مسجد المعمار سنان.

المسجد. ويضم الفراغ الموجود خلف جدار القبلة ساحة للدفن : بها الضريح المثمن الاضلاع الخاص بالسلطان سليمان القانوني وزوجته «خاصكي خرّم». اما ضريح المهندس سنان بمبناه المتواضع فقد وضع بصورة مقحمة وانما مبسطةخارج الركن الشمالي الشرقي لهذا المجمع.

وفي المسجد الذي شيد عام ١٥٥٢ في مدينة كوزلوه (Gözleve) ببلاد القرم لجأ سنان الى فكرة ظهرت في مسجد سابق هو مسجد الفاتح باستانبول، ولكنه مارس فكرة التخطيط على نطاق اصغر وبدون فناء (تخطيط ٤٩).

اما المسجد الذي بناه المهندس سنان عام ١٥٥٥، لامير البحر سنان باشا في بشكطاش باستانبول، فقد لجأ سنان هنا الى استخدام تخطيط مصغر لتخطيط مسجد اوج شرفلى في ادرنه. ومارس في نفس الوقت

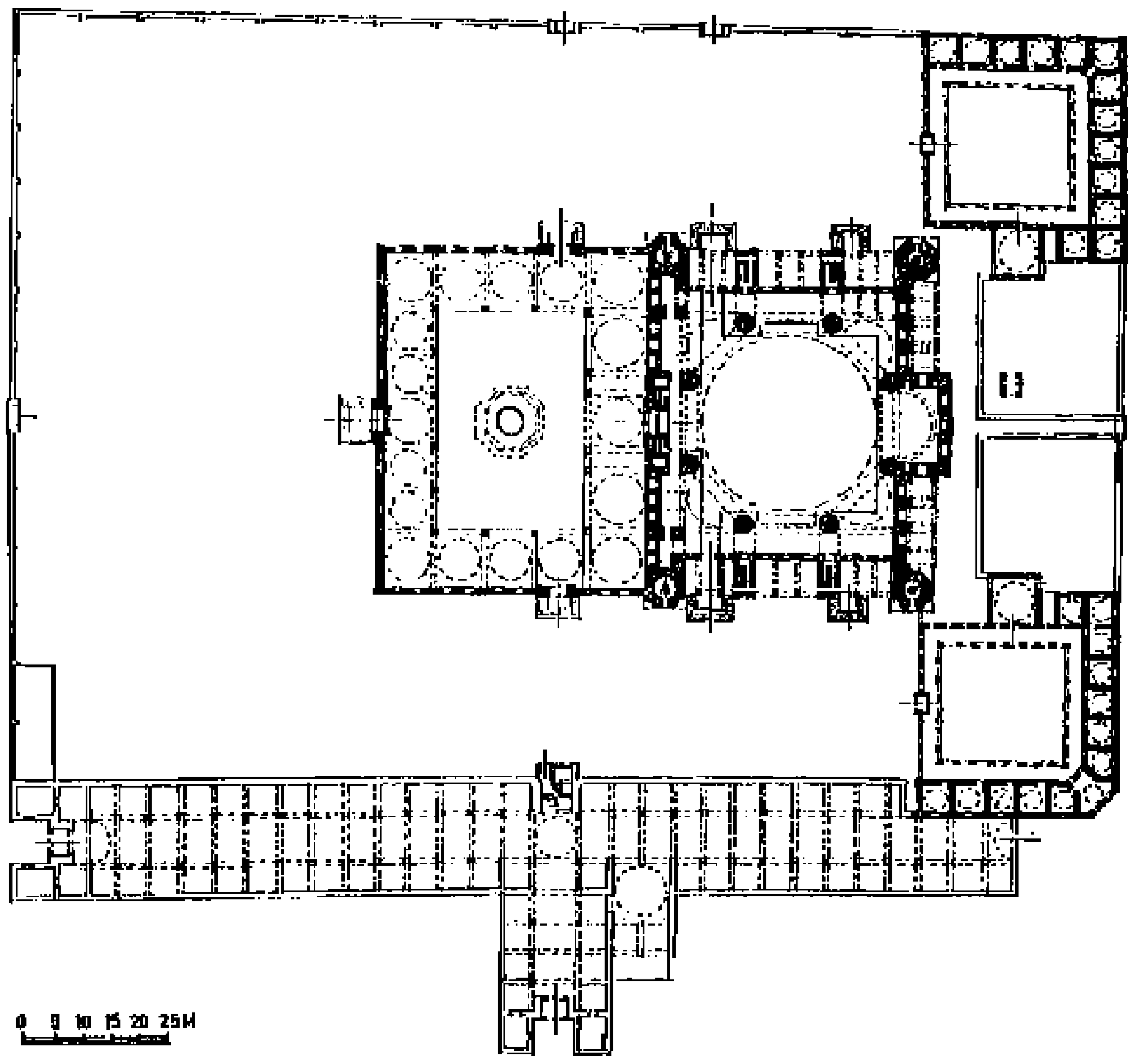
تجربة عمل حوائط تتبادل فيها مداميك الحجر المنحوت مع الطوب (شكل ١٧٢). لكن الكتل الضخمة الواضحة في عمارة اوج شرفلى، قد خففت هنا بفضل تعديل الابعاد والنسب، مما اكسب داخل المسجد رحابة واضحة التأثير. اما الزخرفة التي تجاوزت الحد، فانها اعمال تمت فيما بعد (شكل ١٧٣). ونلاحظ في المسجد الذي بنى للوزير قره احمد باشا في طوب قابو باستانبول، في نفس السنة تغييرا طفيفا يطرأ على التصميم، حيث تستخدم الاعمدة في حمل العقود التي تجيء على هيئة سداسية اسفل القبة، قبالة الجدران بقليل، وحيث تم تحريك القبتين في كلا الجانبين وحيث تمت تغطية الاركان بارباع قباب زيد في اتساعها بعمل حنيات ركنية اضافية، وهكذا لم يبق سوى مسافة بعمق حنيتين للممرات الجانبية.

وفي مسجد صوقللى، الذي يلي موقع مسجد السلطان احمد، والذي بني عام ١٥٧٢ لاسماء خان سلطان، زوجة الصدر الاعظم صوقللى محمد باشا، نرى ان تخطيطه قد جاء متمشيا مع فكرة تخطيط المسجد ذي المساحة الكلية والحنيات الركنية المضافة، المتصلة بالتخطيط السداسي العام. وهنا نجد ان المسجد والمدرسة ذات الست عشرة خلوة وحجرات الدراسة التي حلت محل الصحن، كلها قد نسقت بمهارة فائقة في موقع لم تتوفر له كل الصلاحية. ويكشف هذا العمل عن مهارة سنان الكبيرة في استخدام العقود المدببة، والتي نراها في سقف المدرسة المسطح، المحمول على الاعمدة. وقد اتبعت هذه الوسيلة لتغطية مساحة شاملة بطريقة ميسرة، كما انها جاءت تجربة محدودة النطاق لبناء متوحد المركز. اما قبة المسجد وحنياتها الاربع والزخارف المدهونة بالالوان المتعددة والبلاطات الخزفية التي تنافس في روعتها وتفاصيلها، روعة ودقة تفاصيل بلاطات حائط المحراب المرتفع حتى القبة، وكذا مايوجد من بلاطات على بعض اجزاء المنبر، فذلك كله ينسج اسطورة عالمية للجمال (شكل ١٧٤).

وبصرف النظر عن الابداع الذي تحقق في مسجد اوج شرفلى، فان المهندس سنانا مارس تجربة اقامة قبة ترتكز على ثمانية عقود وذلك بمسجد خادم ابراهيم باشا عام ١٥٥١ عند باب سيلوري (سليوري قابى) باستانبول، ومسجد الصدر الاعظم رستم باشا، في امينونو عام ١٥٦١، ومسجد لوله بورغاز بالروميلي. وقد غطيت الاركان الاربعة التي تخلفت عن القبة بالحنيات الركنية. وكانت المساحة الداخلية لمسجد رستم باشا اكثر رحابة، بسبب اضافة مسافة في كلا الجانبين غطيت بالاقبية. ونرى في هذا المسجد ان تخطيط هيكل قبته المثمن الاضلاع، يظهر من الخارج بوضوح؛ كما تظهر الرقبة العالية التي تحمل القبة. وعندما لاحظ المهندس سنان ان موقع المسجد جاء في بقعة مزدحمة بصخب المتاجر وزحمة السوق، استغنى عن عمل صحن للمسجد، واقام البناء على طابق ارضي، بارتفاع ستة امتار وشغل هذا الطابق بالحوانيت، ثم بني سلمين صغيرين يصعدان اليه. واصبح المسجد - بهذه الحيلة - مطلا على خليج القرن الذهبي. اما الاقبية المستعرضة والعقود الستة التي تحمل القبة فمقواة بدعامتين مثمنتين وبدعائم اخرى جدارية، تظهر لنا في جداري المدخل والقبلة (شكل ١٧٥). ولاننسى هنا المحراب الفاخر المغطى ببلاطات من صناعة ازنيق وكوتاهية، فهي من النوع الرائع، وتكسو الجدران والدعائم الى نقطة بدايات العقود. وقد اكسب هذا المسجد جوا غير عادي من البهجة والثراء الفني (شكل ١٧٦).

وبعد كل التجارب العديدة في منشآت صغيرة نسبيا، ابدع المهندس سنان، وهو في الثمانين من عمره، مسجد السليمية في ادرنه. واشتمل هذا المسجد على كل الابتكارات والتجديدات التي استحدثها سنان

حتى ذلك الحين، بالاضافة الى مستحدثات العمارة التركية جملة. وقد وصف مسجد السليمية بادرنة، بانه يمثل رائعته المعمارية. وقد استغرق بناؤه خمس سنوات من ١٥٦٩ الى ١٥٧٤ (شكل ١٧٧). ويمثل المسجد الرمز الحي لمدينة ادرنة ولامبراطورية آل عثمان كلها؛ وكان انشاؤه بأمر من السلطان سليم الثاني. ويظهر هذا الاثر متجليا من بعيد بقبته الكبيرة – ذات القطر البالغ ٣١,٥ مترا، اي اكبر من قطر قبة ايا صوفيا – وبمآذنه الاربع الرشيقة، التي تدور حول قاعدة قبته المثمنة. وتعكس الظلال العامة للمسجد



تخطيط ٥٠ – ادرنه، مسجد السليمية.

من الخارج حقيقة تخطيطه الداخلي، وتتوافق ضخامة القبة وارتفاعها مع المساحة الكبيرة في الداخل، حتى لكأنه يمكن اعتبارها قمة التطور في بناء القباب في العالم باسره. وقد جاء في «تذكرة البنيان»، التي يقال انها من املاء المعمار سنان، انه وصف رائعته هذه العظيمة بقوله: .... «وترتفع المآذن الاربع عند اركان القبة الاربعة. ولكنها ليست غليظة كالبرج، مثلما هي الحال في مآذن «اوج شرفلي». ولايخفى بالطبع ماهناك من صعوبات تواجه بناء مآذن سامقة كمآذن السليمية، التي تضم كل منها في نفس الوقت ثلاثة سلالمات منعزلة. واذا كان قد شاع بين المهندسين المسيحيين القول بتفوقهم على المسلمين، لانه لم تقم في العالم الاسلامي كله قبة تضارع او تنافس قبة ايا صوفيا، فقد حزّ في نفسي كثيرا ان يقال ان بناء قبة بمثل ضخامة ايا صوفيا، ربما يكون من الاعمال العسيرة. ولهذا قررت مستعينا بالله – اقامة هذاالمسجد – في عهد السلطان سليم خان، جاعلا قبته اوسع من ايا صوفيا* بمقدار ستة اذرع، واعمق منها بمقدار اربعة اذرع». ولعل سنانا قد استوحى هنا فكرة اقامة صرح عال او اعجوبة ضخمة. فالتخطيط الذي تضمن اقامة قبة ترتكز على قاعدة مثمنة، محمولة على ثماني دعامات قوية، لها سنادات طائرة، بلغ هنا ابعد مراحل تطوره واصبح التخطيط المثمن، هو الاسلوب الامثل (تخطيط ٥٠). ونشاهد في داخل المسجد الحنيات

* تشبه قبة ايا صوفيا شكلا بيضاويا بعض الشيء، فقطرها ٣١,٨٢×٣٠,٩ مترا وارتفاعها ٥٥,٩٢ مترا، من الارض الى عقد القبة. اما قبة السليمية فقطرها ٣١,٥ مترا وارتفاعها ٤٣,٢٨ مترا. وتمتاز السليمية عن سابقتها بانها اعقد فنيا. هذا وكانت قد تهدمت قبة ايا صوفيا الاولى الضحلة بعد وقت قصير من انشائها.

في الاركان التي تخلفت عن القبة، والعقود التي بين الدعائم ومابها من صفوف من النوافذ تشغل كل مساحة خالية. اما تجويف المحراب فيبلغ عمقه ستة امتار، وتغطيه قبة على ارتفاع منخفض وتغطي المسجد كله قبة واحدة تحيط بها امتدادات من كل جانب. وهذه الرحابة الواضحة، تملأ نفس الداخل الى المسجد باحساس مريح ويكاد يشعر بقوة سحرية تحمله الى عالم بعيد (شكل ١٧٨).

وتستلفت الانظار من بعيد، مآذن المسجد الاربع، التي تكون مع القبة وحدة واحدة يسودها الانسجام والتوافق. ويتدرج المبنى في ارتفاعه، اربع درجات واضحة، تستقر القبة في نهايتها في اطمئنان وتناسق. ويطغي على الواجهات نضج معماري واناقة في النسب، وتفنن في عمل ميازيب المطر، وتعدد في الوان الاحجار التي تدور حول النوافذ والاماكن الاخرى المناسبة، مع تنوع في اشكال العقود.

واذا نحينا جانبا مالهذا المسجد من اهمية في مجال فن المعمار، فانه بالاضافة الى هذا يقوم دليلا على ان عصر انشائه كان اكثر العصور بريقا في مجالات الفنون الاخرى، فمنبره المنحوت من قطعة حجرية واحدة، يفوق من حيث حجمه ورونقه وبراعة صنعه، كل المنابر التي صنعت على نسقه. والجدران المحيطة بالمحراب وخلفية المنبر وقلنسوته المخروطية وشراعات النوافذ السفلى، كل ذلك تغطية البلاطات الخزفية ذات الزخارف الرائعة الجذابة. وتعتبر الحشوات الخزفية الكبيرة الموجودة بحائط المحراب من الروائع المبهرة، من حيث جمال اللون ودقة التكوين. ويوجد عند حافة هذه الحشوات، نص قرآني مكتوب بحروف كبيرة بيضاء، على ارضية زرقاء داكنة (لوحة ٤). ومع ان البلاطات الموجودة في الجناح السلطاني بالزاوية اليسرى، اكثر ثراءً من حيث تشكيلها الفني (شكل ١٧٩)، الاّ ان هذه ليس لها الا ان تنسحب الى الظل امام روعة البلاطات التي تغطي حائط المحراب. وقد بقيت الزخارف الاصلية المتعددة الالوان الموجودة بالسقف في ذلك الجناح على حالتها الجيدة التي كانت عليها في البداية. اما الزخارف المدهونة على بواطن العقود فانها لم تكتشف وقت اجراء الترميمات الاخيرة بالمسجد. وصحن المسجد ببوائكه واعمدته وشادروانه البديع، تعتبر مثالا رائعا للعمارة التركية من ناحية القوة والنضج وجمال النسب. وثمة سور يدور حول المسجد والصحن، اما المباني الموجودة في الركن الجنوبي الغربي من المجمع فانها تستغل متحفا في الوقت الحالي. والحوانيت الموجودة اسفل الربوة التي يقوم عليها المسجد فقد اقامها المهندس داود اغا في عهد السلطان مراد الثالث – لتكون وقفا لصالح المسجد .

وواصل سنان عمل المساجد وفق التخطيط الذي وضعه للسليمية ولكن على نطاق صغير. ونرى هذا في مسجد صوقللى محمد باشا. الذي اسس عام ١٥٧٧ في باب العَزَبْ (عزب قابى) باستانبول. ومن العناصر غير المألوفة هنا، تلك الابراج الثمانية الخارجية، التي تساير الدعائم الثماني التي تدور مع القبة من الداخل، مع وجود الحنيات الركنية فيما بين المسافات المتخلفة عن القبة. وهكذا فان حركة الداخل المتسقة، تظهر في الخارج بنفس الاسلوب. واذا كان الشكل الخارجي للجزء الاسفل من المسجد لم يحظ بالقدر اللازم من الاهتمام، فما ذلك الا لان كل العناية قد اتجهت نحو الابداع في داخل المسجد. ولذا لم يكن هناك تعادل بين داخل المسجد وخارجه، اللهم الا ماحدث في منطقة القبة (شكل ١٨٠).

وبنى سنان باشا عام ١٥٧٣، مسجدا لامير البحر بياله باشا، في منطقة قاسم باشا باستانبول. وهنا نراه يعود الى الاسلوب القديم المتمثل في مسجد كبير ذي ست قباب متساويات. وبداخل هذا المسجد،

واحد من ابدع محاريب البلاطات الخزفية، وكذا بلاطات اخرى عليها زخارف وكتابات تدور حول شراعات النوافذ. وتدور حول ثلاثة جوانب من المسجد صفوف من البوائك من طابقين. وله مئذنة ترتفع عند منتصف حائط الواجهة حيث المدخل (شكل ١٨١). اما مدفن بيالة باشا فموجود خلف جدار القبلة.

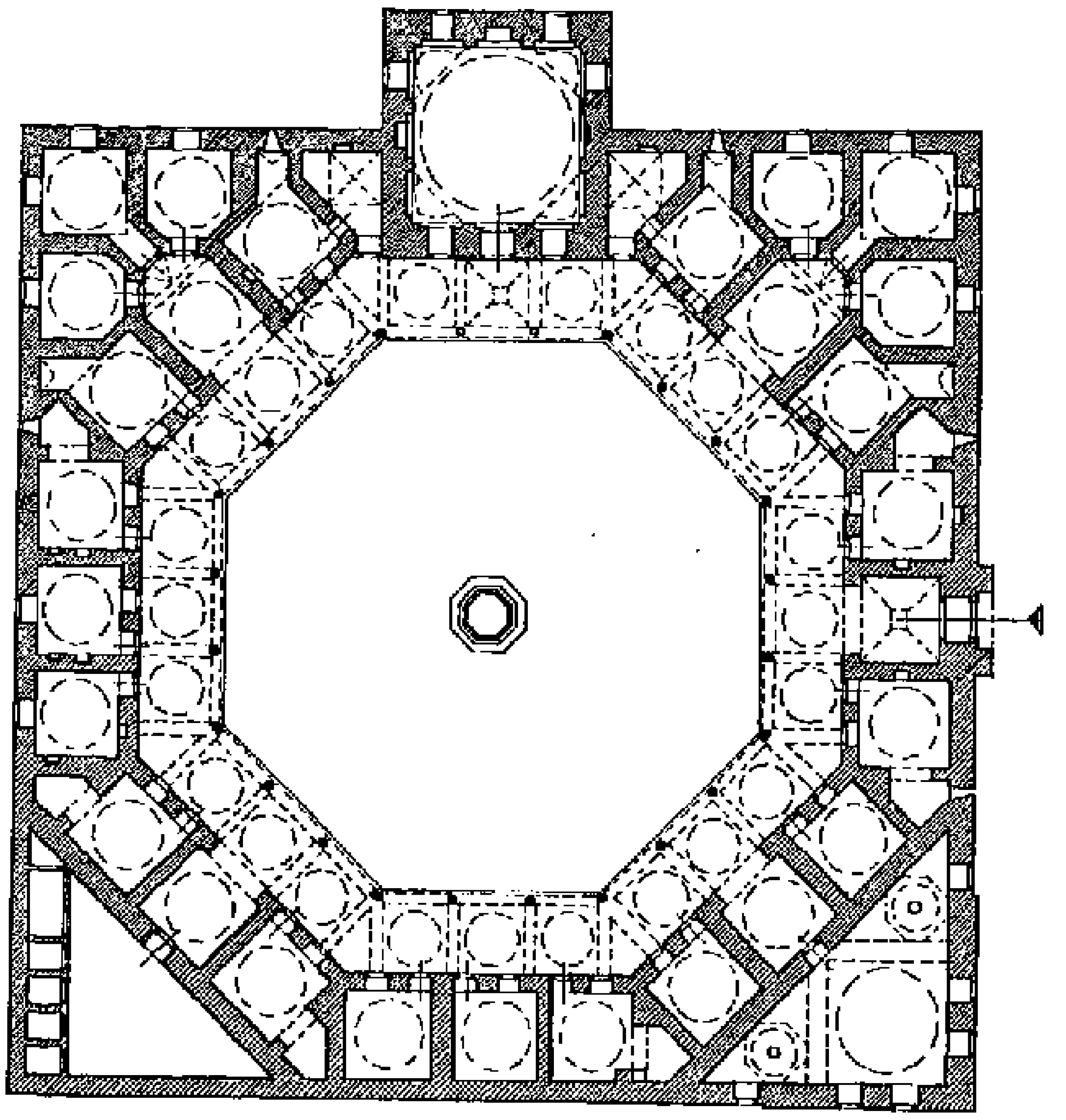
وكان قد حدث قبل ذلك ان عاد سنان الى الافكار التقليدية السابقة فيما يتعلق بتخطيط المسجد ذي القبة الواحدة والصفة ذات القباب الخمس المرتكزة على عقود. ونرى هذا في المسجد الذي اقامه عام ١٥٦٧ من اجل بكلربك خسرو باشا، على بحيرة وان، حيث لجأ الى احداث التأثير الزخرفي بعمل تشكيلات غير مألوفة من الاحجار المربعة ذات اللوانين، واستخدم ذلك في المئذنة المقامة الى يمين الواجهة وفي الجدران. اما الضريح المثمن الشكل الخاص بخسرو باشا، والموجود عند الطرف الشرقي للمسجد، فمن الواضح انه ليس من عمل سنان.

وفي مسجد امير البحر قليج علي باشا، الذي اقامه سنان في الطوبخانه باستانبول، وهو واحد من اعماله المتأخرة، نراه يحتذي تخطيط ايا صوفيا، ولكنه يستغني عن الجدران التي تفصل بين البلاطات الجانبية، ويبتكر فكرة المساحة الداخلية التي يتساوى فيها الطول والعرض تقريبا، ويرتفع بالممرات العليا فوق الاقبية المستعرضة التي تغطي البلاطات الجانبية ليجعل منها مكانا تصلى به النساء. ويقع ضريح قليج علي باشا في الساحة المخصصة للدفن خلف حنية المحراب البارزة. ويمتاز هذا المسجد بزخارفه الخزفية والطوبية وبنقوشه الكتابية.

ولقد عاش المهندس سنان ايام حكم اربعة من سلاطين آل عثمان. وقرب نهاية حياته، اي بين ١٥٨٣ و ١٥٨٥، بنى مسجد المرادية في مغنيسه، وذلك بأمر من السلطان مراد الثالث. واعد سنان التخطيطات اللازمة لهذا العمل، ولكنه بسبب شيخوخته ووفاته المفاجئة، انتقل الاشراف على اتمام بناء هذا المسجد للمهندس محمد اغا (احد مهندسي الخاصة)، الذي حضر الى مغنيسه بعد وفاة سنان. وكان تمام البناء عام ١٥٨٥. وتخطيط هذا المسجد بسيط للغاية. فهو بدون صحن، واصغر مساحة من المساجد السلطانية الاخرى التي بناها سنان. كما انه مبنى وفق التقاليد القديمة، مع وجود ثلاثة انصاف قباب : الجنوبية منها اكثر بروزا من الاخريين. وفي مقدمة المسجد صفة ذات خمسة عقود، يغطي الاوسط قبو ذو حشوات ويغطي طرفي الصفة قبتان في كل جانب. اما قبة المسجد الرئيسية فيبلغ قطرها ١٠,٨٠ مترا وتحيط بها انصاف القباب المشار اليها التي تبدو وكأنها اقبية مستعرضة. وللواجهة الامامية عقد مرتفع ومتدرج، قد لايبدو مرضيا كل الرضى. وحيث ان المعمار سنان لم يكن قادرا صحيا على الاشراف على كل المبنى، فقد سبب هذا مابدا هناك من بعض القصور. وقامت الى جوار المسجد : مدرسة ودار للمرق، وتكون بذلك مايشبه المجمّع.

وكان سنان قد بنى مسجدا مماثلا في قره بينار على طريق قونية – ارغلي؛ حيث امر السلطان سليم الثاني باقامة مدينة لتكون بمثابة محطة للرحال وسط هذا الطريق الصحراوي، وقام سنان ببناء مجمع اوقفه السلطان للصالح العام. وكان لهذا المسجد ذي القبة الواحدة، تخطيط بسيط ومئذنتان في مقدمته وصفة لها خمس قباب. اما قبته الواسعة (قطرها ١٥ مترا) فترتكز على دلايات، ومقواة بدعائم حائطية بارزة ومتدرجة. ويزدان مدخله الرخامي وحشوة عقد المدخل المحارية الشكل ومحرابه ذو المقرنصات بزخارف

تقليدية الاسلوب؛ وتعتبر هذه المساحة اغنى اقسام المسجد زخرفة. ويدخل في جملة هذا المجمع –وعلى مقربة منه – سبيل وحمام متهدم. ومع بساطة البناء المتناهية الا ان الانسجام والتناسق يسودان المسجد والمجمع اللذين تمّا باسلوب واحد. ويدفع هذاالتناسق المشترك الى القول بان من ساعدوا في البناء قد ترسموا خطط سنان وافكاره، حيث ان المعمار سنان لايقدر بمفرده على الاشراف بشخصه على كل ماتم من الانشاءات وعلى الاخص في مثل هذه المنطقة البعيدة.



تخطيط ٥١ – استانبول، مدرسة رستم باشا.

وكشف سنان عن قدرات اخرى في انواع اخرى كثيرة من المباني، الى جانب قدراته وابتكاراته في مجال انشاء المساجد. ولابد ان تكون مدرسة قابي اغاسي، المثمنة الشكل، التي بنيت في اماسية عام ١٤٨٨، اي بعد عامين من انشاء مسجد بايزيد، قد استلفتت نظره بفنائها ذي البوائك، وحجرة الدراسة الرئيسية – ناحية القبلة – ومابها من اربعة انصاف قباب ركنية للزيادة في مساحتها، وبهيئتها العامة التي تقرب من تخطيط الحرف (T) المقلوب.وعندما كلف سنان بانشاء مدرسة رستم باشا في استانبول عام ١٥٥٠، استخدم توليفات من ذلك التخطيط مكنته من عمل عدة خطوات أو حجرات تتجاوز خلف صف من البوائك، تعلوها قباب تدور مع الفناء المثمن الاضلاع، ثم خطط لغرفة دراسية كبيرة ذات قبة ترتكز فوق الجدران وادخل على شكل المبنى من الخارج بعض التطوير،اذ شغل اركانه الاربعة بحجرات جعلته يأخذ في النهاية شكلا مربعا (تخطيط ٥١).

وكانت الاضرحة هي احسن مأأبدع سنان من اعمال بعد المساجد. وكان اول مابنى سنان من هذه الاضرحة، ضريح شهزاده محمد، الذي تم الفراغ منه قبل بناء المسجد نفسه. ويعتبر هذا الضريح من روائع سنان (شكل ١٨٢)، وتغطيه قبة ذات فصوص فوق تخطيط ثماني الاضلاع زاد في حسنه من الخارج

استخدام الحجارة المتعددة الالوان. اما جمال بلاطاته الخزفية الفريدة الصنع من الداخل فقد جعلت من هذا الضريح ركنا في ظلال الفردوس للامير.

وقد استخدم سنان القبة المحمولة على بناء مثمن الجدران، وذلك في الضريح الذي بناه باستانبول عام ١٥٤٠ لخسرو باشا صاحب مجمع حلب. وهو يعود هنا لبناء قبة على بدن مثمن الاضلاع، ولكن بنسب واسلوب معماري مختلف. ويبدو ان هدفه كان محاولة خلق صورة مبسطة لضريح يبنى بالحجر بدلا من تلك التي بنيت بالطوب في مراغة ونخجوان. انه اسلوب معماري بسيط خال من زحمة الزخرفة، اللهم الا من شريط من المقرنصات يدور حول حافة المبنى العليا وبعض التعبيرات الهندسية على الرقبة المثمنة للقبة ومراوح نخيلية محفورة حفرا بارزا تدور مع حافة المبنى عند رقبة القبة. وكان الوزير خسرو باشا قد عزل بعدما دخل في جدل مع مجلس الدولة في حضرة سليمان القانوني، وقاده حزنه الى الانتحار بالامتناع عن الطعام حتى الموت.

كذلك تناول سنان - في الضريح الذي بناه للسلطان سليمان القانوني - التخطيط المثمن الاضلاع، ولكن بطريقة اكثر ابداعا؛ اذ احاط بدن الضريح بصفّة من البوائك المحمولة على الاعمدة، ترتفع الى نصف ارتفاع المبنى تقريبا، وجعل لها سقفا مسطحا وعقودا شبه مدببة. وفتح باعلى هذه الصفة ثلاث نوافذ في كل ضلع من اضلاع المثمن، وجعل للنوافذ عقودا مدببة وشراعات مخرمة. وترتفع النافذة الوسطى قليلا عن النافذتين اللتين الى جوارها. ونشاهد على الحافة العليا للمبنى افريزا زخرفيا من المراوح النخيلية المحفورة حفرا بارزا، يليها شريط من المقرنصات. وتغطي المبنى قبة بدون رقبة، تعتمد من الداخل على ثمانية اعمدة تقترب قليلا من الجدران وترتبط فيما بينها بالعقود. والاعمدة الثلاثة والثلاثون التي يضمها المبنى في الخارج وفي الداخل، تقوم كهيئة مجموعة حراس، ترعى بصورة ابدية، قبر السلطان العظيم (شكل ١٨٣). اما البلاطات الخزفية التي على واجهة المدخل وفي داخل القبة، فقد زادت بدرجة كبيرة من روعة الحنيات الداخلية المربعة الشكل.

وهناك الضريح الرخامي المثمن، الخاص بزوجة السلطان سليمان «خرم سلطان». وهذا الضريح بسيط كل البساطة من الخارج، وتعلوه قبة منخفضة تزين رقبتها كتابات قرآنية ذات حروف كبيرة. وتضفي البلاطات الخزفية، التي تغطي الجدران من الداخل، جوا من السحر يوحي بيوم ربيع منعش.

وفي المقبرة التي بناها سنان للسلطان سليم الثاني في مدافن ايا صوفيا، حول عام ١٥٧٧، نراه يتخذ لها شكلا اقرب الى المربع من الخارج، اذ ان اركانه مشطوفة (غير حادة). وللقبة رقبة ترتكز على جدران قوية مغطاة بالرخام. هذا بينما نرى القبة من الداخل على شكل مثمن تام به ثمانية اعمدة تربط العقود فيما بينها ويتصل المثمن الداخلي بالمثمن الخارجي بطريقة مبتكرة.

ثم اخيرا، يقوم سنان بعمل ضريح له شخصيا وبتخطيط يختلف تماما عن كل ماعمل. فهو ضريح مكشوف، تلتقي جدرانه بزوايا حادة ويقوم سبيل في احد اركانه. ويشرف الضريح على الطريق من خلال عقود مدببة، وتعلوه قبة رمزية صغيرة. وقد قام الشاعر والخطاط مصطفى ساعي بعمل ترجمة لحياة سنان وقائمة بكل اعماله. وهو الذي كتب على قبره : «رحل المهندس العظيم سنان عن هذه الدنيا سنة ٩٩٦/١٥٨٨».

الفصل الخامس عشر

مساجد القرنين السابع عشر والثامن عشر

سيطر اسلوب المعمار سنان على روح عصره، واستمر تأثيره واضحا الى مابعد وفاته بوقت طويل. وقد اخذ خط الافق باستانبول شكلا مميزا حول نهاية القرن السادس عشر، بفضل ماانشيء من المساجد وانواع العمائر؛ وبفضل الطابع العام الذي اصبح للمدينة كعاصمة تركية. وقد واصلت استانبول تطورها بعد بورسة وادرنة، وامتدت خصوصياتها ومميزاتها المعمارية الى مناطق ومسافات بعيدة حولها. وتكرر هذا المنظور العام بوضوح في عدد اخرمن المدن القديمة،مثل:اسكوب وسرايبفو وشومنو وردوس وحلب وغيرها. واستمر مساعدو سنان، الذين كانوا يعملون معه، في حمل تقاليده كاستاذ عظيم لفن المعمار. ولكن هؤلاء لم يلتزموا بآخر نظرياته وابتكاراته، قدر التزامهم بباكورة اعمال الاستاذ الرائعة، التي تجلت في مسجد شهزاده. وكان سنان قد قال عن هذا العمل انه اول تجاربه وممارساته. واصبح تخطيط مسجد شهزاده النموذج والمثل للمعماري داود اغا، على مدى ٥٠ سنة تالية. ويظهر هذا الاقتداء، عندما بدأ داود اغا يستعد لوضع تخطيطه لبناء مسجد الوالدة او الجامع الجديد (يني جامع). ففي عام ١٥٩٨، كلفت صفية سلطان ام السلطان محمد الثالث، داود اغا ان يبني لها مجمعا ومسجدا معا. وبدأ العمل بحفر الاساس الذي وصل الى عمق مياه القرن الذهبي حيث الشاطيء المجاور. ثم توقف العمل بعد عام من بدايته بسبب وفاة داود اغا، نتيجة لتفشى بعض الاوبئة، فحل محله احمد شاوش الغطاس، الذي اكمل البناء الى اول صف من صفوف النوافذ. وفي عام ١٦٠٣، توفى السلطان مراد الثالث، وانتقلت الملكة الوالدة الى القصر القديم وتوقف العمل ثانية في كل اجزاء المبنى. ولم يتم استكمال المبنى الا في عام ١٦٦٣، برعاية خديجة سلطان ام محمد الرابع. وكان قد حدث قبل ذلك بنصف قرن تقريبا، ان كان قد تم بناء جامع السلطان احمد.

كان مهندس الجامع الذي اقامه السلطان احمد، هو الفنان الصدّاف محمد اغا. ويعتبر مجمع السلطان احمد اوسع مجمعات استانبول، واول اضخم الاعمال المعمارية التي تمت بعد وفاة المهندس سنان. تلقى محمد اغا تدريبه على يد سنان وداود اغا؛ وكان قبل ذلك قد بدأ هواياته بتعلم الموسيقى فأتقنها واتقن كذلك فن التطعيم بالصدف وبلغ في ذلك درجة عالية من المهارة. وتتجلى براعة محمد اغا في تلك الفنون، فيما هناك من تأثير واضح لها على اعماله. بدأ العمل في بناء مسجد السلطان احمد عام ١٦٠٩، وانتهى عام ١٦١٧. ويعتبر هذا المسجد ارحب ماانشيء من المساجد السلطانية واكثرها مآذنا (٦ مآذن). ويشبه هذا المسجد، مسجد شهزاده، والمسجد الجديد (ينى جامع) الذي بناه المهندس داود اغا، وذلك من حيث ممارسة اسلوب التخطيط لعمل اربعة انصاف قباب. ومساحة المسجد ٦٤×٧٢ مترا، وقطر قبته ٢٣,٥٠

مترا، وارتفاعها ٤٣ مترا. وترتكز القبة على اربعة دعائم (اسطوانية)، يبلغ قطر الواحدة خمسة امتار، ويطلقون على هذه الدعائم اسم «ارجل الفيل». ويشعر المشاهد باحساس بشيء من عدم التناسق داخل المسجد، ويرجع هذا في الحقيقة الى ان نصف القبة التي تتقدم المحراب لها حنيتان ركنيتان فقط بينما انصاف القباب الاخرى لكل منها «ثلاث حنيات». ويبدو ان الافكار التي ابتكرها سنان في مرحلة البداية، قد تطورت هنا بروح جديدة للغاية. فقد اضفى شيوع استخدام انصاف القباب على داخل المباني احساساً بالانطلاق والانسيابية (شكل ١٨٥). وهكذا اصبحت الرحابة والاشراق داخل المباني، صفة من صفات اعمال المهندس محمد اغا؛ وصار لهذا المنهج تأثير اخاذ. وكشفت خارج المسجد عن ظهور تحولات جديدة تماما، في عمل النوافذ وفي هيئة عقودها وفي نسبها وابعادها. وانعكس ماهناك من سلاسه في الداخل على الواقع الخارجي، الذي نراه واضحا في تجمع اشكال القباب بصورة هي غاية في التناسق (شكل ١٨٤). واصبح المسجد من الداخل يتلألأ بالضوء وكأنه القصر الذي يتحلى بابدع الزخارف. ويتأكد هذا من خلال ٢١٠٤٣ بلاطة خزفية تجمع اكثر من خمسين تصميما، تغطي الجدران الى ارتفاع الممرات العليا، وهي كلها من صناعة الخزاف «حسين». وتعتبر هذه المجموعة من اغنى مجموعات الخزف، التي ماتزال في اماكنها، بعد تلك الموجودة في طوب قابى سراي. ومن النماذج التي لانظير لها في هذا المسجد ايضا. البلاطات الفيروزية اللون، ذات الكتابات القرآنية المذهبة التي تزين الجناح السلطاني وكذا الزخارف المتعددة الالوان الموجودة اسفل السابقة.

وتشغل الزخارف المدهونة كل جزء من اجزاء المبنى، سواء في ذلك الدعائم المصبعة او القباب، وقد اضفى لونها الازرق على جو المسجد من الداخل احساسا قويا بسيطرةهذا اللون. والكتابات الموجودة من عمل المرقن او الخطاط احمد غباري. ونلمح ابداعات من روائع فن محمد اغا، فيما هناك من تطعيم بالصدف على الابواب ومصاريع النوافذ ولايقل عن ذلك ابداعا، ما بالمسجد من ابواب برونزية.

ويحيط ببناء المسجد، فناء خارجي رحيب من ثلاث جهات، اما صحن المسجد فيتوسطه شادروان، ويدور مع الصحن صف من البوائك محمول على ٢٦ عمودا من الجرانيت. وتحمل هذه البوائك ٣٠ قبة. ويقع المسجد في وسط المجمع، الذي يحتوي كذلك عل ضريح السلطان احمد، ومدرسة وداراً للمرق، ومستشفى وسوقا وقيسارية، ومعظم هذا تخرب بعضه او كله تماما.

ونعود الى يني جامع (او الجامع الجديد)، (شكل ١٨٦)، الذي استكمل بناؤه بين عامي ١٦٦١ و ١٦٦٣، على يد شيخ المعماريين مصطفى اغا، بمقتضى تكليف من الملكة الام تورخان سلطان، وذلك بعد توقف العمل به منذ ١٦٠٣. ويمثل هذا العمل اخر المجمعات البنائية الضخمة. ونرى هنا تكرارا لاسلوب بناء القبة المستخدمة في مسجد السلطان احمد، مع اختلاف في النسب والابعاد، فقطر القبة في يني جامع ٣٥ مترا، وارتفاعها ٣٦ مترا وتكاد تكون مدببة عند نهايتها، اكثر من اية قبة من قباب المسجد. ولما كان ارتفاع انصاف القباب هنا اقل من ارتفاع القبة، فقد اتاح هذا ظهورا واضحا وسيادة للقبة الرئيسية على سائر المبنى. وتبرز الدعائم الاربع التي تحمل القبة الرئيسية، ممثلة في الابراج الخارجية المثمنة واغطيتها ذات الفصوص. وللمسجد مئذنتان، ولكل واحدة ثلاثة مدارات او مطافات للمؤذن. ويدور مع صحن المسجد صف من البوائك، وهذه يغطيها ٢٥ قبة، ويحمل البوائك عشرون عمودا. وعلى الشادروان، الذي

يتوسط الصحن قبة، تحملها بضغة عقود. ويستشف الزائر لهذا المسجد ماكانت تتمتع به الملكة الامتورخان سلطان، من شعور مرهف حساس، يدل عليه اختيارها للزخارف الداخلية، والعقود الصغيرة والكبيرة المنسقة في الواجهة الجانبية ذات الطابقين، وصنجات العقود الموجودة بالصحن والمصنوعة من لونين مختلفين من الحجر، والاعمدة الحجرية الملونة والزخارف الرقيقة التي تزين الشادروان. والحقيقة ان يني جامع قد جمع بين جهود ثلاثة من كبار المعماريين الذين جاؤا بعد سنان.

ويضم المجمع الذي به مسجد يني جامع، ضريح تورخان سلطان ودارا لتحفيظ القرآن، ومدرسة اولية، و ٨٦ دكانا، والسوق المصرية، وششمة وسبيلا للشراب. وكان المجمع في اول امره محاطا بالاسوار، ثم اضيف اليه حمام فيما بعد، ولكن لايوجد الان مع المسجد، سوى الدكاكين والسبيل، والضريح. وتعتبر الاستراحة السلطانية الملاصقة لجدران المسجد والمتصلة بمقصورته، واحدة من اكثر مباني الاستراحات (الاكشاك) اصالة وكلاسيكية، بعد الاستراحة الخزفية او جينلي كوشك في طوب قابى سراي. ويتم الوصول الى استراحة يني جامع، بواسطة طريق طويل صاعد يقوم فوق قبو مرتفع عقوده مدببة. وهي تشرف على بحر مرمرة والقرن الذهبي معا. وتقدم لنا زخارفها وبلاطاتهاالخزفية الدليل على ان الفنون الزخرفية التقليدية لم تفقد رونقها وقوتها بعد.

واذا انتقلنا الى جامع الوالدة الجديد والمجمع الملحق به في اسكدار، الذي تم بناؤه بأذن من كولنوش سلطان، ام السلطان احمد الثالث، بين ١٧٠٨-١٧١٠؛ لاحظنا ان التخطيط واساليب العمارة والزخرفة ظلت تحمل خصائصها التقليدية، دون ماتأثر بالمؤثرات الاوربية. فالتخطيط بقي معتمداعلى الشكل الثماني الدعائم، الذي يتمثل في مسجد رستم باشا (شكل ١٨٧)، والزخارف تقليدية كذلك. غير اننا سوف نلاحظ الضعف البادي في دقة النسب ومستوى الاداء في اعمال البناء وعدم جودة المواد المستخدمة. كذلك نلاحظ ان صحن المسجد جاء اكبر من المسجد ذاته، والا تناسق او تناسب بين القباب الثلاث الكبيرة التي تغطي صفة المدخل، وبين القباب الصغيرة التي تغطي البوائك.

وظهر واضحا ان المساجد ذات الابنية الضخمة، لم تعد تظهر تخطيطاتها بعد مسجد السلطان احمد. حقيقة لقد اقام تلامذة المهندس سنان، ومهندسون اخرون جاؤا من بعده، مساجداً بست او ثماني دعائم، في استانبول وغيرها من المدن، ولكن، ومع مرور الوقت، لم يظهر لتلك المباني كيان معماري متميز، وغدت لاشيء اكثر من مجرد منشئآت ساذجة صغيرة، ونسخا عديمة القيمة لاصول سابقة.

وفي عام ١٦٨٣، وقف الجيش العثماني امام فينا؛ وفي عام ١٦٨٩، دخلت بلاد المجر في دائرة الامبراطورية العثمانية بعد شروط قاسية فرضتها معاهدة كارلوفتش. وكان هذا العمل بداية تحرك تدريجي نحو اوربا وفرنسا. عندئذ، وخلال حكم السلطان احمد الثالث (١٧٠٣-١٧٣٠)، بدأ يظهر تطور فني بفضل جهود الصدر الاعظم داماد ابراهيم باشا من نوشهر. ففي اكتوبر ١٧٢٠ سافر يرمي سكيز جلبي محمد افندي، على رأس وفد من ٨٠ شخصا الى باريس، حيث استقبل استقبالا حافلا، وعاد بتقارير الى السلطان توضح مشاهداته بفرنسا، وتكشف عن كثير مما يثير الاهتمام. واحضر الوفد معه رسومات وتخطيطات للقصور والحدائق الفرنسية. وصادف ذلك وجود رغبة لدى السلطان في اقامة فيلات واستراحات وحدائق في منطقة كاغدخانه المطلة على القرن الذهبي والبسفور. واستتبع هذا دخول تأثيرات فنية باروكية وروكوكية من

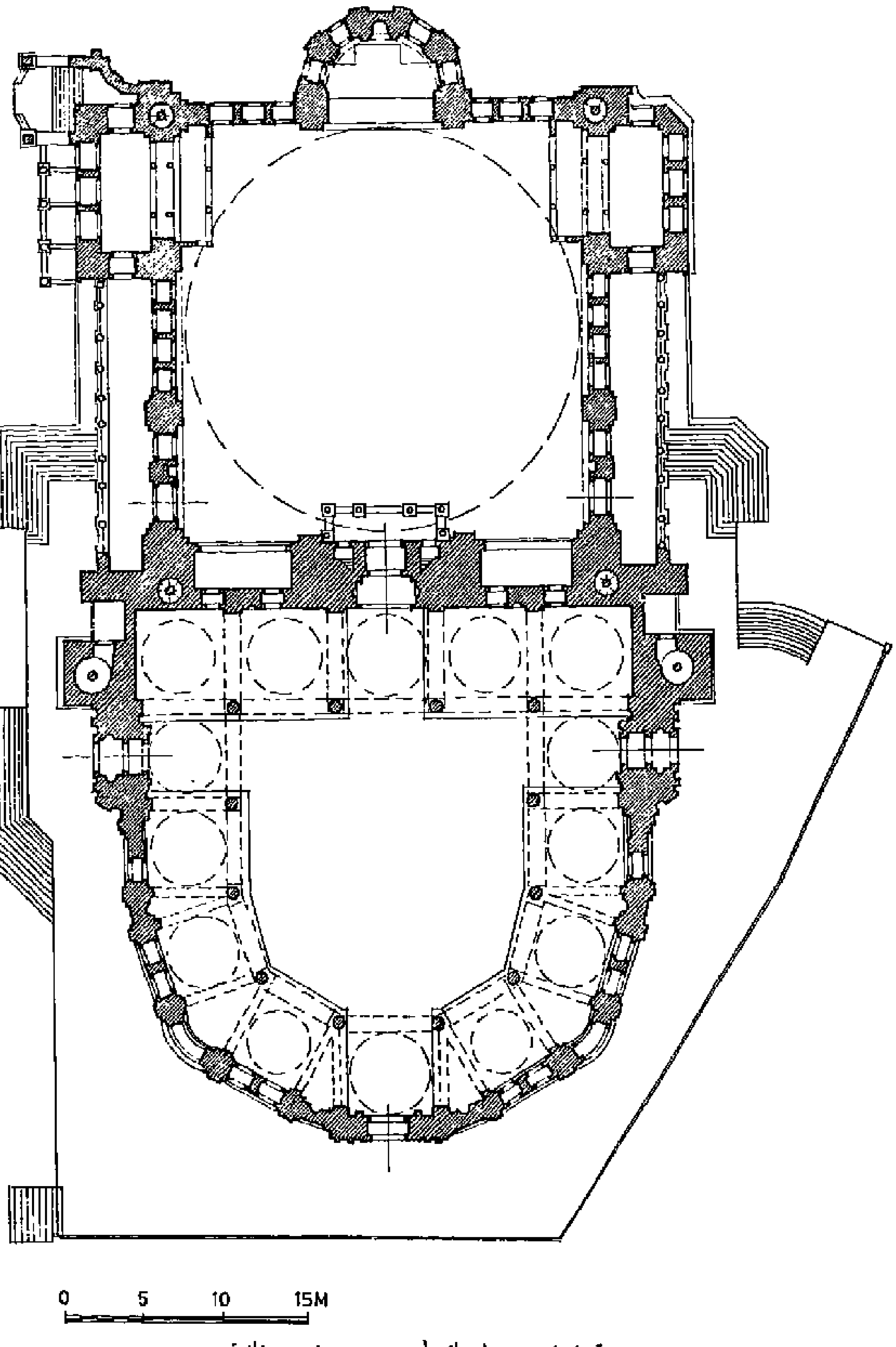
مساجد القرنين ١٧ ، ١٨

فرنسا، وتحولت بذلك كل الانظار نحو اوربا. وخلال الثلاثين السنة التي عرفت باسم مرحلة زهرة التوليب، اخذ اسلوب العمائر الضخمة في الانحسار، مفسحا الطريق لتجميل استانبول وزركشة اجزاء متعددة منها بالفيلات والاستراحات والاسبلة المطبوعة بطابع الاساليب الاوربية المستحدثة. وفي هذا الجو اسس مسجد نورعثمانية، باذن من السلطان محمود الاول عام ١٧٤٨، وانتهى تمام بنائه في زمن السلطان عثمان الثالث عام ١٧٥٥. ونور عثمانية هو اول مسجد ضخم يقوم مستعرضا بوضوح كل الاساليب والتأثيرات الفنية الجديدة. ونلاحظ هنا ان التطلع نحو الباروكية الذي ظهر على يد سنان في مسجد مهرماه سلطان، عند ادرنة قابى، قد اتجه او تحول - في نور عثمانية - الى استجابة كاملة للاساليب المستحدثة في مجالي الزخرفة والتخطيط المعماري (شكل ١٨٨).

وقد جاء في الاخبار عن بناء مسجد نورعثمانية، ان السلطان استدعى المشرف على اشغاله، درويش افندي، وامره ان يعد تخطيطا لمسجد كبير ذي قبة واحدة لااعمدة لها، مع العناية ببناء طوابقه المتعددة واجنحته الخاصة. ولما تم عمل التخطيط للمسجد المقترح، وضع الرسم فوق لوحة كبيرة وعرض على السلطان فوافق عليه وقرر ابتداء العمل. وعهد السلطان في نفس الوقت الى ملاحظ اعماله، علي اغا والى سيمون قالفه بمسئولية الاشراف والمراقبة. ويبلغ قطر القبة ٢٥,٧٥ مترا وتحملها اربعة عقود كبيرة، مدعمة باربعة ابراج ركنية. ويقوم المبنى فوق قاعدة مبنية مرتفعة، اكسبت المسجد مسحة من السيادة والاشراف على المنطقة. ويبرز المحراب بوضوح خارج جدار القبلة، ويغطي هذا الجزء نصف قبة غير مرتفع. وتتكون الواجهة الخارجية للممرات الجانبية من طابقين بهما عقود باروكية متماوجة. وتعتمد عقود المجموعة السفلى على اعمدة، وتعتمد عقود العليا على دعامات. ويتم الصعود الى المسجد بواسطة سلم له ١١ درجة. والصحن ذو البوائك، نصف بيضاوي تقريبا، ولاتوجد به نافورة (تخطيط ٥٢). وقباب الصحن التسع المواجهة لحرم المسجد، تحملها ثمانية اعمدة من البروفير وتيجانها باروكية الاسلوب. اما صفة مدخل المسجد فمغطاة بخمس قباب، تتصل بقباب الصحن. وترتفع عند ركني صفة المدخل مئذنتان لكل منهما مداران للمؤذن.

والمسجد كله مغطى بالرخام. وتكسو الاشغال الزخرفية جانبا كبيرا من جدرانه. ويدور بالقبة شريط من الكتابات القرآنية، نقرؤ به سورة الفتح، التي تبدأ من على يسار المحراب. وهناك كتابات واعمال اخرى زخرفية قام بها خطاطون مشهورون، في الاجزاء الدنيا من جدران المسجد. والزخارف كلها بالاسلوب الباروكي. ونلاحظ ان العقود المتماوجة، والاشكال المحارية او الصدفية وورق الاقنت، وتيجان الاعمدة المتميزة، كل ذلك تمت معالجته باسلوب يختلف عن الاسلوب الاوربي الخالص، ولكنه يشير الى ميلاد اسلوب وفن باروكي تركي جديد. ومع ان نوافذ المبنى كثيرة، الا انها لم تضف على الداخل ماكان ينتظر من الرحابة والنور.

وتزدان المقصورة السلطانية والممر الملحق بها بطريقة تنم عن مبالغة وافراط زخرفي. ويتم الوصول الى هذ المكان بسلم صاعد متصل بالجهة الشرقية لجدار الفناء الخارجي، يسمح اتساعه بمرور انسان فوق صهوة جواده. وثمة سبيل في الجانب الايمن من الباب الموصل بين الفناء الخارجي (الصحن) وبين السوق المغطاة، كما توجد ششمه الى يمين السبيل. وتشتمل مباني هذا المجمع على مكتبة بيضاوية الشكل وضريح الى جوارها وعلى مدرسة جهة جدار القبلة ودار مرق و ١٤٢ دكانا.



تخطيط ٥٢- استانبول، مسجد نور عثمانية.

وبصفة عامة فان الملامح الخاصة التي تميز مسجد نورعثمانية - كالقبة الكبيرة التي يتجاوز قطرها ٢٥ مترا، وتخطيط المجمع غير المألوف، والزخارف ذات الطابع الخاص - عكست قدرة العمارة التركية على اظهار اسلوب جديد حول منتصف القرن الثامن عشر.

ويقوم مسجد لاله لى (Laleli) والمباني الملحقة به، على التخطيط المثمن الدعائم، الذي مارسه سنان عندما اقام مسجد رستم باشا. ويعتبر مسجد لاله لى، ثاني المساجد الكبيرة التي توضح مدى استيعاب الاسلوب الباروكي. استغرق البناء من عام ١٧٥٩ حتى ١٧٦٣، واشرف على العمل المهندس طاهر اغا، بأمر من السلطان مصطفى الثالث. وقد دمر زلزال ١٧٦٥ المسجد، وظل مخربا حتى ١٧٨٣، حيث كان

حكم السلطان عبدالحميد الاول، فأصدر امره لسيد مصطفى اغا، للقيام بالاصلاح والترميم اللازمين. ويشبه هذاالمسجد، مسجد نورعثمانية، في كونه يقوم فوق قاعدة مرتفعة يقطعها افريز، ويستقر المسجد فوقها عاليا في طبقات متدرجة. ولكن هذا التصميم قلل من فخامته ولم يبلغ به درجة الاستفادة من هذا التدرج المتصاعد (شكل ١٨٩). ومنطقة المحراب تبرز الى الخارج، ويغطيها نصف قبة افطس. وبجوانبه ممرات تظهر من الخارج، والمسجد من الداخل على هيئة مستطيل باهر الضوء والحيوية. والجدران الخارجية حسنة البناء، وله شادروان وصحن مربع ذو صف من البوائك، ويضم المجمع – الى جانب ذلك – سبيلا يطل على الشارع، والى جواره ضريح ودار مرق. وتقع خلف المسجد مدرسة وعدد اخر من المباني. ويتم الوصول الى جناح السلطان بواسطة مدرج (طريق صاعد) يمر بصحن المسجد. وبالطابق الارضي سوق له قبو مرتفع كانت تشغله الاتربة والمخلفات، ثم نظف اخيرا واعيد استخدامه.

وقد حدث في ذلك الوقت ان سقطت قبة جامع الفاتح بفعل زلزال ١٧٦٦ ايضا، فأصدر السلطان مصطفى الثالث اوامره للمهندس طاهر اغا ليتولى الترميمات اللازمة لما تهدم، وفي مقدمة ذلك «الفاتح». وبين اعوام ١٧٦٧–١٧٧١ تمت الاصلاحات التي تشاهد الآن في مسجد الفاتح باسلوب باروكي يساير الاسلوب الذي اتبع في مسجد السلطان احمد. وقد حركت الجدران الداخلية الاصلية قليلا نحو الداخل، واصبحت القبة بقطر قدره ١٩ مترا، وارتكزت من جديد فوق اربع دعائم. ودار المهندس حول القبة باربعة انصاف قباب بالاضافة الى قباب اخرى في الاركان. ولكل نصف قبة في الجانبين، ثلاث حنيات ركنية خارجية، بينما لايوجد لنصفي القبة اللتين امام المدخل وامام المحراب سوى اثنتان فقط. ويشبه مسجد الفاتح، مسجد السلطان احمد، من حيث وجود ممرات داخلية في الجوانب الثلاثة من المسجد، وممرات خارجية في جهتين. غير ان مسجد الفاتح، لم يبلغ مابلغه مسجد السلطان احمد من الاتساع والعظمة. ويوجد الجناح السلطاني الى يسار المحراب، ويتم الوصول اليه بسلم صاعد خلف المبنى. وهناك كورنيش متدرج يدور اسفل حافات انصاف القباب والحنيات الركنية، مكوّن من زخارف محفورة، اما المساحات الاخرى فقد ملأتها تكوينات زخرفية باسلوب باروكي. ودعائم المسجد مربعة وارق من «ارجل الفيل» الموجودة بمسجد السلطان احمد. وقد شطفت زواياها وكسيت كلها بالرخام. ونلاحظ ان زخرفة نهاياتها تنسجم تماما مع تلك الموجودة على العقود. (شكل ١٩١). ونرى الاقواس المدببة هنا في العقود الكبيرة وبعض عقود النوافذ، اما المقرنصات فتوجد في الدعامات الجانبية. وترجع صفة المسجد وباب مدخله الكبير وحائط المحراب، الى المبنى الاصلي، بينما حدث التغيير بالنسبة للقبة الحالية، وبالنسبة لباقي المسجد في الداخل بسبب الزحف بالحوائط وتضييقها نظراً لمقتضيات عملية الترميم. ويعود الى ايام الفاتح ايضا : الصحن وبوائكه والشادروان، الا ان قبة الشادروان المخروطية قد جرى عملها في القرن السابع عشر. ويمكن القول ان المهندس طاهر اغا استطاع ان يوحد بين الاسلوب الباروكي الذي يسود داخل المسجد والقبة والواجهات الجانبية، وبين الاسلوب المعماري الكلاسيكي في بقية ذلك المجمع. ومئذنتا المسجد (شكل ١٩٠) – الاجزاء التي تبلغ مطاف المؤذن ترجع الى عصر الانشاء الاول – تربطان بقوة بين المسجد وصحنه ذي البوائك. اما الزخارف السوداء اللون الغريبة المنتشرة داخل المسجد، والتي ترجع الى القرن التاسع عشر؛ فقد ضاعت قيمتها بسبب العتامة واثرت على خفة ظل هذا المسجد الكبير، الذي يعتبر من ابدع اثار عصره.

مساجد القرنين ١٧ ، ١٨

ثم اخذت الاعمال الانشائية في الظهور وفق الاسلوب الجديد. فعلى الجانب الاناضولي من البسفور، اقام السلطان مصطفى الثالث جامع ايازمه تخليدا لذكرى والدته مهرشاه عام ١٧٦٠ (قبل مسجد لاله لي). واقيم المسجد فوق ربوة تشرف على المنطقة المحيطة بها، ووفق تخطيط داخلي، ترسم نفس خطوات مسجد نورعثمانية. وكل ماهناك من اختلاف هو ان ايازمه جامع ادق واصغر حجما. ونرى في المبنى خليطا من العقود المدببة والمستديرة والمتماوجة. ويتم الصعود الى صفة المدخل بواسطة سلم رخامي نصف دائري. ويقع المسجد وسط فناء له ابواب ثلاثة، اما الجناح السلطاني فيقع الى يمين المسجد. ومع ان هذا المكان قد اتخذ اساسا ليكون مجمعا سكنيا، الا انه لم يبق منه الان سوى ششمه على امتداد جدار المسجد.

اما المجموعة المعمارية التي اقامها السلطان عبد الحميد الاول في استانبول فهي ابنية تنتشر هنا وهناك، وتضم مسجدا صغيرا، تحيطه مدرسة كبيرة، وضريحا وسبيلا ودار مرق وصفا من الدكاكين. وقد تهدمت دار المرق وقت ان بني خان الوقف الرابع (شكل ١٩٦)، كما نقل السبيل والششمه من موضعيهما الى ركن المسجد الباروكي الصغير. وكان البناء بالحجر المنحوت والطوب، وبأمر من السلطان احمد الثالث عام ١٧٦٩، لاجل ابنته زينب سلطان، وذلك في مواجهة بستان للورد.

واكبر المساجد التي بناها السطان عبد الحميد الاول، مسجده في بكلربك، عام ١٧٧٨م، على الشاطىء الاناضولي للبسفور، وكان هدية لامه ربيعة سلطان. ولهذا المسجد قبة واحدة ترتكز على عقود حاملة. ويبرزالقسم الذي به المحراب عن الجدار بصورة واضحة ويغطيه نصف قبة فطساء. وتقع الاستراحة السلطانية في الطابق الثاني، فوق صفة المدخل. والمسجد من الداخل ظاهر الرحابة حسن الاضاءة. ولكن لايلبث زائره ان يشعر بشعور قلق، مرجعه ماهناك من تعارض بين الاسلوب الباروكي الذي تمت به عمارة المسجد، وبين البلاطات الخزفية الكلاسيكية العهد، التي تكسو جدرانه.

ثم يجيء السلطان سليم الثالث، ويبني في الشاطيء الاناضولي للبسفور مسجدا بجوار معسكراته التي سميت باسمه (السليمية). والمسجد هنا، مثله مثل مسجدي ايازما ونورعثمانية، من حيث كبر القبة واعتمادها على اربعة عقود كبيرة ووجود ابراج ركنية لها. وقد وزعت الاجنحة السلطانية على جانبي المسجد من الداخل. اما المئذنتان فرفيعتان، ولكل منهما مدار واحد للمؤذن، واسلوبهما باروكي. ويتمتع هذا المسجد بتناسق واضح، وقوة تأثير، وجو من الهدوء، اكثر مما يتمتع به ايازمه جامع.

الفصل السادس عشر

مساجد العثمانيين في مرحلتهم الاخيرة

عندما كانت السيادة للاسلوب الباروكي على منشئآت استانبول، كان هناك اسلوب جديد هو الاسلوب الامبراطوري، مايزال ياخذ طريقه نحو بسط سيادته على اوربا. لكن ذلك الاسوب لم يظهر في استانبول الا في ايام السلطان محمود الثاني (١٨٠٨-١٨٣٩)، حين بنى السلطان مسجد النصر (نصرتية جامع). وكان تمام بنائه وسط معسكراته بمنطقة طوبخانه عام ١٨٢٦، فكان اول نماذج الاسلوب الامبراطوري وانجحها. وقد تكيف هذا الاسلوب الجديد ليساير الذوق التركي، وليقوم دليلا على ظهور اسلوب مختلف عن الاسلوب الاوربي الاصل. واختفت في هذا المسجد تماما، العناصر الباروكية، وان ظل المسجد ذاته يذكرنا بنورعثمانية، وبالقبة المحمولة على عقود اربعة، وبحنية المحراب البارزة النصف دائرية. وترتكز القبة في هذا المسجد على رقبة عالية، تحيط بها مجموعة من الابراج الصغيرة (شكل ١٩٢). وبالمسجد مجموعة من الخطوط الجميلة من عمل المرقن مصطفى راقم افندي. وتطل الاستراحة السلطانية الموجودة به على ميدان طوبخانه. ونوافذ الاستراحة وحلياتها البنائية وشباك دربزيناتها المعدنية، كلها من هذا الاسلوب الامبراطوري ذا الصبغة التركية.

ثم بنى السلطان محمود الثاني تكريما للرجل الذي انقذ حياته: جفرى قالفه، مدرسة في ديوان يولى، في زاوية مطلة على ميدان للالعاب. وجاء اسلوب المدرسة، امبراطوريا بالغ التطور، كما نلاحظ ذلك على واجهتها الرخامية، ونوافذها الواسعة، والسبيل الملحق بها. وفي عهد السلطان عبدالمجيد تم بناء مسجدين في اورطا كوي ودولما باغجه عام ١٨٥٤، بنفس هذا الاسلوب الامبراطوري، ولكل مسجد، قبة واحدة تعتمد على اربعة عقود لها ابراج ركنية. وكان مسجد دولمه باغجه قد بني من اجل «بزم عالم» ام السلطان. وهو يبدو كقصر رائع الزخرف، وله مئذنتان تشبهان الاعمدة الكورنثية. ورغم كل هذه الزخرفة المفرطة، الا ان المواد المستخدمة في عمارته فقيرة للغاية (شكل ١٩٣).

ويقع مسجد اورطا كوي عند مرسى للسفن، ولذا تحيط به مياه البسفور من ثلاث جهات. وعمارته ومواد بنائه متنافرة وفقيرة، وهو معرض للانهيار.

وفي عهد السلطان عبد العزيز (٦٧-١٨٧٦)، كانت تسود البلاد الاوربية موجة اسلوب فني اخر انتقائي او خليط، خلاصته مزيج منتخب من عدة اساليب معمارية جمعت من الهندي حتى القوطي. ونجد صورة واضحة من هذا الاسلوب الجديد في مسجد ام السلطان في اقسراي الذي اسسته الملكة الام برتونيال قادن عام ١٨٧١. اما المسجد العزيزي الذي قرر السلطان عبدالعزيز ان يقيمه على اسمه فوق منحدرات ماجقه (Maçka)، فقد توقف العمل به بعد تنازل السلطان عن العرش ولم يبق منه الان الا اساساته.

مساجد المرحلة الاخيرة

وثمة مسجد واحد من اعجب امثلة هذا الاسلوب الخليط المفرط في الزخرفة، هو المسجد الحميدي، الذي اسسه السلطان عبد الحميد الثاني عام ١٨٨٦، على الارض التي قام عليها قصر يلديز. ومما يدعو الى الغرابة، انه بينما يسود هذا المزيج بين الاساليب المعمارية والزخرفية مدينة استانبول، كانت الاثار الضخمة ذات التقاليد المعمارية التركية، ماتزال تظهر ببلاد الاناضول، حيث يعتبر مسجد كوتاهية الكبير مثلا طيبا على ذلك. وكان بايزيد الاول قد بدأ هنا اقامة مسجد من الخشب به ٥٧ عمودا خشبية. ثم اتم موسى جلبي هذا المسجد عام ١٤١٠، ولكن المسجد لاوجود له الان. وقد اقيم في موضعه تماما مسجد كبير بنفس ابعاد المسجد القديم (٢٦×٤٦ مترا)، وله قبتان، الواحدة من وراء الاخرى. وتحيط بالقبتين ستة من انصاف القباب، بالاضافة الى قبة صغيرة في كل ركن (شكل ١٩٤). ويظهر المحراب الخماسي الاضلاع بارزا عن جدار القبلة وتغطيه نصف قبة فطساء. وربما ترجع صفة المدخل واقبيتها الاربعة ذات الحشوات، والقبة التي تتوسطها، لمرحلة البناء الاصلي. ويوجد في الواجهتين الجانبيتين، صفان من النوافذ، وباب للدخول. وتتقاسم الواجهات، الدعائم الرخامية لمقاومة وتخفيف حمل القبة (شكل ١٩٥). ويسود المسجد من الداخل احساس قوي بالرحابة والقوة، بفضل اعمدته السامقة التي تحمل العقود والقباب. ويكشف المبنى كذلك عن مفهوم عبقري حقيقي في مجال العمارة.

وخلال حكم السلطانين عبد المجيد وعبد العزيز، نشط اربعة من المعماريين الارمن من اسرة باليان، وجاء من بعدهم معماريون من اصل ايطالي امثال دارنكو وفالوري. وقد شيد هؤلاء زمن السلطان عبد الحميد الثاني (١٨٧٦–١٩٠٩). عددا من المباني، باسلوب غريب بالكامل عن الذوق التركي. ونشاهد هذا الاسلوب في المستشفى العسكري (مدرسة حيدر باشا الان) على الشاطيء الاسيوي للبسفور، ومثل مبنى الدين العام (مدرسة استانبول الان) ومثل مبنى البنك العثماني في امينونو وكلطه (Galata)

ثم ينتعش اخيرا الاتجاه القومي بزعامة ضياء كوك الب، وتعود الحيوية والنشاط للفنون والعمارة، ويتحول المعماريون الاتراك بكل اهتماماتهم الى الموضوعات العديدة التي تحتويها العمارة التركية، ليضعوا اساس نهضة لاسلوب كلاسيكي متجدد.

ويجيء المهندس الشهير، كمال الدين (١٨٧٠–١٩٢٧) الذي درس العمارة في المانيا – ويبني خانات الوقف في استانبول (شكل ١٩٦)، ومسجد بستانجي ومسجد بيك ومسجد كمر خاتون في تارلا باشي، وضريح السلطان محمد الخامس رشاد، في منطقة ايوب، وشوكت باشا، فوق تل الحرية، ومجموعة مساكن لاله لى، وكل ذلك في استانبول، ومبنى الجمعية الوطنية القديم ومعهد الغازي للتربية في انقرة؛ وتكشف هذه الاعمال عن ذوق نقي لااضطراب فيه.

ويجيء المهندس وداد – الذي تلقى تعليمه المعماري في باريس – ويبني الادارة المركزية لمكاتب البريد في سركه جى باستانبول، والبنك البحري في قره كوى (وقد تهدم الان)، ومسكنه الخاص في نيشانطاش، والارصفة البحرية في حيدرباشا ومودا. لكن رغم ظهور عدد من المهندسين الشبان، في اعقاب كمال الدين ووداد، الا ان المبالغة في اقتباس العناصر الكلاسيكية عن المنشئآت الدينية – كالعقود المدببة والاعمدة المقرنصة والقباب والبلاطات المزخرفة – اصاب الاسلوب الجديد بشيء من التدهور. ثم بظهور الخرسانة المسلحة، تخلى المعماريون نهائيا عن اساليب البناء التقليدية، واتجهوا لاحلال الاساليب المعمارية الحديثة.

الفصل السابع عشر

الاضرحة العثمانية

من اكثر التطورات التي ميزت النصف الثاني من القرن الرابع عشر، ظهور الاضرحة ذات السقيفة، والمكونة من قبة محمولة فوق اربعة عقود. وكانت هناك في نفس الوقت، انواع اخرى من الاضرحة ذات الاسقف المخروطية او الهرمية، مبنية وفق الاساليب السلجوقية، مثل : ضريح حاجي حمزة في ازنيق، وضريح لالا شاهين باشا في كرماستى وترجع الى الربع الاخير من القرن الرابع عشر، وضريح دولت شاه خاتون، ام السلطان محمد جلبي في بورسة (١٤١٢)، وكذا ضريح او تربة الاربعين عذراء (قرق قيزلر) في المرادية. وتعتبر مقبرتا يعقوب جلبي وسلتق دده، في ازنيق، من اول الاضرحة المفتوحة، التي تتكون من اربعة عقود تعلوها قبة. ويلاحظ ان مقبرة قرق قيزلر، في ازنيق، والتي ترجع الى القرن الرابع عشر ايضا، ذات بناء مربع وجدرانها مرتفعة ومبنية بطريقة غير مألوفة من الحجر والاجر، ولها قبة تقبع فوق دلايات ورقبة عالية. ومظهر هذه القبة من الخارج، يشبه هيئة القباب المفلطحة. وتوجد بهذه التربة، وكذا بتربة لالا شاهين باشا في كرماستى، قاعة يغطيها قبو في مقدم كل منهما. ونضيف الى هذا النوع، التربة التي بنيت لشندرلى خيرالدين باشا واسرته في ازنيق عام ١٣٨٧، وكان لهذه التربة قبتان.

كان سلاطين آل عثمان، حتى ايام محمد الفاتح، يدفنون في بورسه. اما الاضرحة التي بناها السطان عبدالعزيز عام ١٨٦٣، فكانت بدائل لما تهدم هناك من اضرحة لعثمان واورخان غازي في طوبخانه. وعلى اية حال فهي ليست بذات قيمة معماريا. ولم يبق من تربة مراد الاول خداوندكار الاصلية اي اثر. واول الاضرحة العثمانية الملكية الاصلية، ضريح بايزيد الاول، وله قبة بقطر ١٠,٥٠ مترا. تحملها مثلثات منشورية، تقوم فوق جدران منخفضة نسبيا. وهذه الجدران مبنية من مداميك او عرقات يتبادل فيها صف من الحجر مع صفين من الآجر. وفي مقدم المبنى صف من البوائك، يحمله عمودان في الوسط ودعامتان في الاركان، ويغطي هذا الجزء ثلاث قباب. ويشير النص الكتابي الموجود الى ان المنشىء هو ابن بايزيد : الامير سليمان جلبي عام ١٤٠٦. وقد دمرالقرەمانيون هذا الضريح عام ١٤١٤، ثم وقع فريسة لزلزال ١٨٥٥، ولكنه رمم وجدد حسب الاصل فيما بعد.

وقد تم بناء تربة السلطان محمد جلبي قبل اربعين يوما من وفاته (١٤٢١). وتناولتها هي الاخرى اصلاحات وترميمات متعددة. وهي مثمنة التخطيط، وترتفع بمقدار ٢٠ مترا. ويبلغ طول ضلع مثمنها ٨,٢٠ مترا. وتعلو المثمن قبة مخروطية قطرها ١٥ مترا، تستقر فوق رقبة عالية. وتسمى هذه التربة بالقبة الخضراء؛ متخذة هذه التسمية من لون البلاطات الفيروزية، التي تكسوها من الخارج. ولاتوجد بلاطات خزفية الا في جانبين من جوانب المثمن. ولابد ان يكون حاجي عوض باشا المسئول عن كل المجمع، هو المهندس المسئول ايضا عن بناء هذه التربة. ويلفت النظر في الداخل، روعة التابوت او الناووس المكسو بالبلاطات الخزفية حيث يرقد السلطان وكذا التوابيت الاخرى المماثلة. وتغطي الجدران الداخلية بلاطات خضراء داكنة الى ارتفاع ثلاثة امتار. اما المحراب المبطن بالخزف، فهو احد روائع الفن التركي. ويمكن اعتباره من مجموعة المحاريب الفاخرة، التي يدخل في ضمنها محراب الجامع الاخضر في بورسة وجامع المرادية في ادرنة. وكل الاعمال الخزفية في هذه التربة، من ابداعات الياس علي النقاش، وكان مسئولا عن زخرفة الجامع الاخضر مع شيخ الصناع محمد المجنون. وحدث في هذه التربة، ماحدث في الجامع الاخضر، اذ كان استخدام الوان جديدة، ممهدا لظهور اسلوب اكثر طبيعية، ومعرفة اوسع تقنية بطرق الرسم تحت الطلاء الشفاف. وقد اضفت هذه الطريقة الجديدة على البلاطات الخزفية التركية، الكثير من النضارة والحيوية. ويعكس مانراه في هذه البلاطات، من تعدد في الالوان وثراء في التصميمات، النجاح الكبير في عمل الحشوات الخزفية. وتشير بعض النصوص الى ان الحاج علي بن احمد التبريزي هو مبدع الباب المصنوع من خشب الجوز بزخارفه الهندسية الغنية.

وتقع مقبرة السلطان مراد الثاني، خلف مسجده ووسط حديقة من شجر الدلب. والمقبرة ذات بناء بسيط متواضع، له قبة مفتوحة من اعلاها وتحملها عقود ذات مقرنصات واربعة اعمدة ترتكز على اربع قواعد. ويحيط بالقبة ممر غير مرتفع يغطيه قبو. وجاء في وصية السلطان، ان تترك القبة مفتوحة للمطر والسماء، وان يوارى تابوته التراب. واستخدمت بقايا اعمدة كورنثية، قواعد لاعمدة التربة التي تخلو من الداخل من اية زخرفة. ولها من الخارج رفرف جيد يدور فوق حنية المدخل الرخامي البارز. وتكشف زخارف الباب عن روعة لانظير لها في الحفر على الخشب. وتتضمن هذه الزخارف اشكال دوائر وضفائر هندسية، ملونة بالاخضر والاحمر والازرق الداكن. وقد اضيفت الى تلك التربة في وقت لاحق، تربة مماثلة خصصت للامراء، وترتكز هي الاخرى على عقود حاملة ذات مقرنصات. وتوجد في نفس الموقع ١١ تربة اخرى تنتشر بين الازهار والاشجار، في جو يسوده الهدوء والرومانسية. وتسعة من هذه المقابر مخصص للسلاطين ولابناء السلاطين، بينما واحدة مخصصة لمربية محمد الفاتح، ابه خاتون (Ebe)، هي مقبرة مفتوحة، تقوم قبتها على دعائم مبنية بدماميك متبادلة من الطوب والحجر. اما ماعدا ذلك فقد خصص لخدم القصر والجواري وهذه مفتوحة هي الاخرى، وبعقدين مدببين في كل وجه.

ولعل تخطيط وزخارف الضريح المثمن الذي بني لشهزادة احمد، بن السلطان محمد جلبي — المتوفي ١٤٢٩ — يحمل اشارة الى تاريخ يقع في ايام سلطنة مراد الثاني. فقد شاع الى وقت متأخر، نسبة هذا الضريح خطأ الى شهزادة مصطفى بن السلطان محمد الفاتح، ولهذا عرفت التربة باسم «تربة مصطفى العتيقة». وجدران الضريح مزدانة باشكال يكونها الطوب والحجر المنحوت وفي مقدمتها بائكة من ثلاثة

عقود من الرخام، ورفرف منخفض. ونستشف من البلاطات السداسية الاضلاع التي بالجدران، ومن الاشرطة التي تكسو الرفرف، ومن زخارفها وتفريعاتها النباتية، ومن الالوان الزرقاء المبهجة على الارضية البيضاء : مستوى من الذوق الرفيع. ويزدان القسم العلوي من الجدران بشريط من الكتابات القرآنية والافرع والاوراق النباتية فوق ارضية زرقاء.

والتربة المعروفة بتربة جم، كانت قد اقيمت اصلا لشهزاده مصطفى بن الفاتح، المتوفى ١٤٧٩، ويوجد اسم الامير مكتوبا في السرة او الميدالية الصغيرة ضمن زخرفة القبة، التي ترتكز على مثلثات منشورية، وذلك على اعتبار انه «السلطان مصطفى». لكن جم توفى في نابولي عام ١٤٩٥، ولم يدفن في استانبول الا سنة ١٤٩٩. ولان هذا الامير اكثر شهرة، فقد نسبت المقبرة اليه بمرور الوقت. وهذه المقبرة بسيطة من الخارج. اما من الداخل فتزينها رسوم وزخارف غنية، وبلاطات خزفية نادرة. ويسود تكسية الجدران، اللون الفيروزي اللامع. اما البلاطات السداسية الزرقاء، فقد اضيفت اليها خطوط ذهبية، مع استخدام الافرع النباتية والمراوح النخيلية والاشكال المتشابكة، بالوان بيضاء وفيروزية على الارضية الزرقاء الداكنة. والجزء الذي يعلو هذه البلاطات من الجدران، تزينه كتابات بالخط الكوفي وخط الثلث، بالوان تجمع بين الاحمر الفاتح والازرق الداكن والاصفر والبني. هذا الى جانب وجود زخارف مرسومة تجمع تعبيرات المراوح النخيلية والافرع والاوراق النباتية. وبعد ان كانت هذه الزخارف قد شوهت اثناء محاولة لترميمها بالوان داكنة، فقد ازيلت جميعها في وقت لاحق واعيدت الى ماكانت عليه في نهاية القرن الخامس عشر باللونين، الازرق البحري والابيض، فوق الارضية الحمراء الفاتحة.

واقيمت تربة شهزادة محمود بن بايزيد الثاني، المتوفي في مغنيسة بتوجيه من والدته، بين عامي ١٥٠٥ و ١٥٠٦، وذلك على يد المهندس علي بن عبدالله. والتربة مثمنة التخطيط، يتقدمها صف من العقود الرخامية، وتشبه تربة شهزادة احمد في تخطيطها. وتحلى جدرانها من اسفل، بلاطات خزفية، ومن فوق ذلك رسوم بالدّهان. اما الجزء العلوي من الجدران فتغطيه بلاطات سداسية الشكل باللونين الكوبلتي والفيروزي، الى جانب تجديدات مذهبة، وذلك بارتفاع ٢,٥ مترا. وتضم حافة هذه التغطية زخارف من التوريق الرومي (الاناضولي) والصيني (الخطاى)، بلون ابيض عل ارضية زرقاء. وقد رممت في السنوات الاخيرة الزخارف التي بالقسم العلوي من الجدران، والتي بالقبة.

ورابع الاضرحة المغشاة بالبلاطات الخزفية، الضريح المعروف باسم «تربة مصطفى الجديدة». وتذكر لنا النصوص التاريخية، ان تلك التربة بنيت بعد عام ١٥١٣ بقليل، لابناء السلطان سليم الاول الثلاثة، الامراء : احمد وشاهنشاه وقرقود. لكن هذه التربة اخذت اسمها الحالي، عندما دفن بها شهزادة مصطفى بن سليمان القانوني عام ١٥٥٢. واصبح الفرق بين مقبرة مصطفى بن الفاتح وبين مقبرة مصطفى بن سليمان القانوني، هو ان الاولى يطلق عليها «تربة مصطفى العتيقة» والثانية اسم «تربة مصطفى الجديدة». وتتفق هذه التربة مع غيرها في الاسلوب المعماري. وهي مثمنة التخطيط، تزدان جدرانها بتشكيلات من الحجر والطوب، ولاتوجد بها بوائك. وتم الانتقال من المثمن الى القبة المستديرة، بواسطة عقود ركنية ودلايات، تقوم على دعائم ركنية مسطحة. وتشير بعض الكتابات الموجودة فوق المدخل، الى ان البلاطات التي تغطي الجدران الى اتفاع ثلاثة امتار، من اضافات السلطان سليم الثاني سنة ١٥٧٤، وهي من افخر امثلة الخزف العثماني

في القرن السادس عشر. وزخارف هذه البلاطات طبيعية للغاية. وتجمع بين ازهار : الزنبق والتوليب والقرنفل والفاونيا وبراعم زهر الرمان، بالوان حمراء وزرقاء وخضراء، فوق ارضية زرقاء داكنة. ويدور مع الحافة العليا شريط عريض من الكتابات القرآنية، يحتوي اية الكرسي، وذلك بالابيض على الارضية الزرقاء الداكنة. وفي السنوات الاخيرة، ازيل الملاط الابيض فظهرت من تحته زخارف الرسوم القديمة. وباقي الترب الموجودة بالقرافة المرادية، كلها بنفس الاسلوب، غير انه وان كان لبعضها مظهر خارجي ينم عن ثراء زخرفي اكثر، الا ان ذلك البعض لايحتوي زخارف خزفية، وبعض هذه المقابر لم يتم الكشف بعد عن زخارفه التي رسمت قديما.

وهناك مقبرة السلطان محمد الفاتح العشرية الاضلاع، ومقبرة زوجته – كلبهار خاتون – الثمانية الاضلاع، المقامتان خلف محراب المسجد، وسط باقي ابنية مجمع الفاتح باستانبول. وقد دمرهما زلزال ١٧٦٥، فأعيد بناؤهما عام ١٧٦٦، مع استغلال الاجزاء الدنيا الباقية منهما، حفاظا على تخطيطهما الاصلي. وقد تأثر الترميم كثيرا بالاسلوب الباروكي، وهو مايبدو واضحا في النوافذ. والرفرف العريض الذي يوجد بمقبرة الفاتح الان، هو من الاضافات التي حدثت في نهاية القرن الثامن عشر.

وترجع ثلاث من الترب، الى ايام محمد الفاتح واواخر القرن الخامس عشر، وهي نماذج هامة من وجهة النظر المعمارية. وهذه الثلاث تخص : محمود باشا وداود باشا، وهما باستانبول، وروم محمد باشا وهي في اسكدار. وقد اقيمت تربة محمود باشا الى جوار مسجده عام ١٤٧٣، وهي مثمنة الشكل ومن الحجر المنحوت. وتستلفت الانظار من الخارج ببلاطاتها الخزفية المتداخلة اللونين : الكوبلتي والفيروزي، وهذا الاسلوب، استمرار لاسلوب الزخرفة بالبلاطات داخل الاطر الرخامية التي تشاهد في نوافذ المسجد الاخضر في بورسة، وفي التعبيرات الزخرفية، التي تجمع بين اشكال متقاطعة ذات ١٢ ضلعا، واخرى ذات ثمانية اضلاع ونجوم رباعية او خماسية الرءوس. ويضاف الى هذا حليات اخرى تدور حول النوافذ على هيئة مستطيلات. اما الاشكال المتشابكة فتشبه تلك الموجودة في محراب الجامع الكبير في سينوب، هي امتداد للتقاليد السلجوقية. وقد تم استبدال هذه النوافذ بابواب بسيطة اثناء بعض الاصلاحات التي تمت بالمبنى اخيرا.

وتربتا داود باشا وروم محمد باشا، بناءان بسيطان مثمنا الشكل، من الحجر المنحوت. وتقع كل واحدة خلف المسجد التابع لكل منهما. وفتحة النوافذ السفلى بتربة داود باشا (١٤٨٥) تشبه عقدا ناقصا، له اقواس متعددة المركز. اما النوافذ العليا فعقودها مدببة. وفي مقدم التربة بوائك تحمل قبة واحدة، وعمودان لكل منهما تاج تزينه حليات معينة الشكل.

اما تربة روم محمد باشا (١٤٧١)، فبناء بسيط للغاية من الخارج، ونوافذه السفلى ذات عقود مدببة، وعقود النوافذ العليا مفطوسة بعض الشيء.

وللسلطان بايزيد الثاني المتوفي عام ١٥١٢، تربة بناها ابنه السلطان سليم الاول، في الناحية الجنوبية من مسجد بايزيد. وهي تربة مثمنة التخطيط، من الحجر المنحوت – تشبه نظائرها مما اقيم في بورسة – ولها قبة ترتكز فوق رقبة مثمنة ايضا وليست بها فتحات. وتزين جوانبها المثمنة حليات تدور حولها من الرخام الاخضر. ولها كذلك نوافذ تشغل قسميها العلوي والسفلي. ولهذه التربة تأثير واضح، يفرضه جمالها وبساطتها

ودقة نسبها. ولابد ان تكون من عمل المهندس خيرالدين. والرفرف الذي في صدر المبنى، وكذا الزخارف المرسومة بالمداخل، كلها مضافة في وقت لاحق. اما تربة ابنته سلجوق خاتون، فتوجد الى جواره، وهي اصغر حجما واكثر بساطة، كما انها مثمنة وبنفس الاسلوب المعماري السائد.

وبنيت مقبرة السلطان سليم الاول، خلف مسجده، وقد بناها ابنه سليمان القانوني. وتخطيطها مثمن من الرخام، وقبتها فطساء مضلعة، ورقبتها قصيرة، تشبه ماأنشأه سنان من ترب (تربة شهزادة مضلعة هي الاخرى)، لكن تربة السلطان سليم جاءت دون الترب الاخرى من حيث النضوج والتطور المعماري. ولهذه التربة صفة بها ثلاثة عقود محمولة على اعمدة.اما الحشوات الخزفية التي تزين الجدران حول القبة،ففيها عودة الى التعبيرات الزخرفية السلجوقية،الحافلة بالنجمات الهندسية والاشكال المتشابكة،داخل اشرطة عريضة. والتصميمات التي تتوسط الحشوات تسودها الوان من الابيض والاصفر الواضح والاصفر الباهت تحت الطلاء الشفاف. هذا الى جانب وجود اوراق وافرع نباتية ومراوح نخيلية وتعبيرات من اللوتس على ارضية كوبلتية. وهناك على الحافات الضيقة تعبيرات من السحب الصينية، يمكن القول انها تشاهد لاول مرة. وتحمل اللوحة التأسيسية التي بالمبنى، تاريخ البناء مكتوبا بالكلمات، وهو ٩٢٩هـ/١٥٢٣م.

وتتكون مقبرة ابناء السلاطين، القريبة من مقبرة السلطان سليم الاول التي بناها سليمان القانوني لامراء اسرته، من بدن مثمن ورقبة مستديرة وقبة فطساء. وفي صدر التربة صفة منخفضة، لها رفرف بسيط. وتحمل الصفة اعمدة اربعة. والبلاطات الخزفية التي تزينها، ذات اشكال نجمية سداسية الرءوس، ومرتبة في صفوف بعضها فوق بعض بالتبادل في الجدران المحيطة بالمدخل. وضلع المثمن الذي يضم صفة المدخل، يبرز قليلا عن باقي الاضلاع.

اما السلطان سليمان القانوني، فقد دفن في تربة بناها له المهندس سنان، ضمن مجمع السليمانية. ويبدو ان المعمار سنان كان يحاول ان يظهر ملامح شخصية السلطان او الوزير في التصميم الذي يعده لعمارة مقبرته، من خلال عمل عدد من الابتكارات. لكن اعترض هذا الاتجاه بعض العقبات، ولاسيمافيما يخص مقابر السلاطين، حيث كان يحدث ان يدفن بالقبر، شخص غير الذي بنى القبر من اجله. وكذلك حدث احيانا – مثلما حدث في مقابر ايا صوفيا – ان اقيمت ثلاثة مدافن رخامية متجاورة لثلاثة من السلاطين : اب وابن وابن الابن. يضاف الى هذا ان بعض المعماريين، الذين اشتركوا في هذا العمل كان الواحد منهم يبدأ العمل صبيا، ثم يظل يمارسه وه صانع، وربما يدركه وهو استاذ. والمقبرة الوسطى من تلك المقابر، من عمل سنان عام ١٥٧٧، وكانت لسليم الثاني بن سليمان القانوني، وقبتها ترتكز على مثمن مكون من ثمانية عقود، تحملها ثمانية اعمدة من الداخل، بينما تظهر من الخارج مرتكزة على مصطبة صماء مربعة مشطوفة الاركان. وقبة المبنى مزدوجة، وتستند الداخلية على الاعمدة، وتستند الخارجية على الجدران. وتكسو هذه الجدران بلاطات خزفية من اروع ماانتجت ازنيق. ورسمت هذه البلاطات باشكال ازهار طبيعية واوراق نباتية، الى جانب ابيات من الشعر في شريط بخط الثلث.وللمقبرة صفة بثلاثة عقود، تعلوها قبة في الوسط، ولها ايضا رفرف منخفض في كل جانب. وبلغ عدد من دفن بهذه المقبرة – فيما بعد – اربعة واربعون شخصا. وقد انتزعت الحشوة الخزفية، التي الى يسار المدخل من مكانها في وقت متأخر، وهي الان بمتحف اللوفر.

وتقع المقبرة السداسية التي بناها داود اغا - احد تلاميذ سنان - للسلطان مراد الثالث عام ١٥٩٩، بالقرب من المقبرة السابقة. وقبتها مزدوجة هي الاخرى، وتعتمد القبة الداخلية على الاعمدة، والخارجية على الجدران. وتكسو البلاطات الخزفية الغنية بالزخرفة، وجهي المدخل وسائر الجدران من الداخل. وتجمع زخارف البلاطات بين المراوح النخيلية واشكال التوريق والافرع النباتية والازهار الطبيعية، باللونين الكوبلتي والفيروزي، الى جانب الاخضر والاحمر، وهما هنا نوع من السيادة والغلبة. ويدور فوق النوافذ شريط من الكتابة بحروف بيضاء فوق ارضية كوبلتية. وماتزال القبة تحتفظ بالزخارف الاصلية السابق رسمها. وقد دفن بهذه القبة تسعة واربعون شخصا: منهم ستة في نواويس كبيرة، وثلاثة واربعون في نواويس صغيرة. وللقبة صفة، يقع عند حافتها الغربية قبر صغير لاحد الامراء.

وكانت بداية عمل تربة السلطان محمد الثالث - الى الشرق من السابقات - على يد الغطاس احمد اغا، ثم اتمها من بعده الصّداف محمد اغا عام ١٦٠٨. وتخطيطها مثمن من الداخل والخارج. وتقوم القبة من الداخل على ثمانية اعمدة، وتعتمد الخارجية على الجدران مباشرة. ومع ان هذه الترب الثلاث قد نبعت كلها من اصول اساسية واحدة، الا ان المعماريين نوعوا في تكويناتها، ليخلق كل لنفسه طابعا خاصا به. ولاتوجد في صنعة هذه المقبرة اية زخارف خزفية من الخارج، بينما تكسو جدرانها من الداخل - كباقي الترب - التغطية بالبلاطات ذات المستوى الفني الضعيف، الى جانب الالوان الباهتة والبخل الظاهر في عمل الرسوم، والاقلال الواضح في استخدام التعبيرات المورقة.

والتربة الكبيرة التي بنيت ضمن مجمع السلطان احمد عام ١٦١٩، اي بعد ثلاث سنوات من بناء مسجده، بناء مربع يغطيه الرخام بالكامل، وتغطي المبنى، قبة مرتفعة فوق رقبة خالية من النوافذ. وصفة المدخل ذات عقود ثلاثة، وتمتد بطول الواجهة. وباب المقبرة المطعم بالاصداف، هو اول مايرى الداخل، ويلفت نظره بعد ذلك، البلاطات التي تزين الفراغات المحصورة بين النوافذ، وكذا شريط الكتابات القرآنية ذو الارضية الزرقاء. ونلاحظ هنا ان المهندس محمد اغا قد تصور عند وضع تصميمه، بناء مقبرة حسنة الاضاءة، رحيبة، كثيرة النوافذ. ويرقد في هذه المقبرة ستة وثلاثون شخصا من بينهم السلطان عثمان الثاني، والسلطان مراد الرابع. ومؤسسها السلطان احمد الاول، وزوجته خصكى كوسم سلطان. اما المبنى ذو القبة الموجودة خلف المقبرة فهو دار لقراء القرآن.

وترجع المقبرة المجاورة لمسجد الوالدةتورخان سلطان (يني جامع)، الى نهاية ذلك القرن (١٦٨٢). وهي بناء مربع تعلوه قبة فوق ثمانية عقود. وتغطي صفة المقبرة، قبة في الوسط وقبوان بحشوات في الجانبين. وتكسو جدران الصّفة، والمقبرة من الداخل، بلاطات خزفية فقدت رونقها حاليا، اما الجدران الخارجية فيكسوها الرخام، وتشغلها ثلاثة صفوف من النوافذ. والى جانب جثمان تورخان خديجة سلطان، توجد مقبرة لخمسة من سلاطين آل عثمان، هم : محمد الرابع ومصطفى الثالث واحمد الثالث ومحمود الاول وعثمان الثالث. واضيفت للمبنى فيما بعد تربتان صغيرتان، دفن في احدهما السلطان مراد الخامس، ويتم الدخول اليها من باب جانبي. وقد استمر الاسلوب التقليدي في عمارة المقابر والمساجد كما هو في بداية القرن الثامن عشر، كما يوضح ذلك مسجد الوالدة الجديد في اسكدار (عام ١٧١٠)، ومسجد حكيم اوغلى علي باشا (١٧٣٤). الا ان بناء الاضرحة اخذ يتجه نحو الاسلوب الباروكي مع منتصف ذلك القرن. ويعتبر الضريح

الذي بني مع مسجد نورعثمانية عام ١٧٥٥، اقدم امثلة الاضرحة التي تأثرت بالباروكية. والمقبرة مربعة التخطيط، رققت اركانها لتأخذ شكل الابراج، والصفة ذات عقود ثلاثة مستديرة، والقبة ترتكز على دلايات تحملها عقود باروكية مستديرة، ولها بروز كأنه الرفرف. وجدران المقبرة من الرخام غير الجيد الصنعة، وساعد هذا على تدهور حالة المبنى. وكان مفروضا ان تكون هذه التربة مدفنا للسلطان محمود الاول، الذي بدأ بناء المسجد، وللسلطان عثمان الثالث الذي اتمه، ولكنهما دفنا بالتربة الملحقة بيني جامع. وخصصت هذه التربة في النهاية لدفن «شهسوار سلطان»، ام السلطان عثمان الثالث. ونرى في داخل التربة شريطا عريضا من الكتابة، يعلو نوافذها، ومن فوقه شريط اخر من رسوم زخرفية باروكية تصل حتى القبة.

وتربة قوجه راغب باشا (١٧٦٢)، موجودة في فناء مكتبته في لاله لى. وهي بناء مفتوح، سداسي التخطيط، له عقود منخفضة ومستديرة تقوم فوق اعمدة. وقد تغير شكلها الاصلي بسبب كثير من الاصلاحات المتلاحقة.

وتقوم تربة مصطفى الثالث، في جوار مسجد لاله لى (١٧٧٣)، وهي ذات عشرة اضلاع، ولها صفة عريضة، ثلاثية العقود في مقدمها، وتدور حول ثلاثة اضلاع من المبنى. وتحلي هذه التربة زخارف من ورق الاقنت باسلوب باروكي تسود جدرانها من الداخل والخارج. كما يوجد بالداخل شريط من الكتابة يدور في اعلى الحائط، وسرر بيضاوية مسحوبة من طرفيها، باسلوب القرن السادس عشر، لتحلية الجدران فيما بين النوافذ. يضاف الى هذا رسوم قريبة من الطبيعة من ازهار القرنفل والتوليب الزاهية الالوان. واشرطة من البلاطات الخزفية بها رسوم سحب صينية واوراق نباتية ومراوح نخيلية، وتكّون هذه الزخارف، مع ماهناك من زخارف باروكية، خليطا واضح الغرابة. وحدث في وقت متأخر، ان دفن في هذه المقبرة، السلطان سليم الثالث، الى جوار ابيه.

وفي عام ١٧٨٩، اقام المهندس احمد اغا، مقبرة للسلطان عبدالحميد الاول في باغجه قابى، وذلك في احد اركان المجمع، الذي تهدمت اجزاء كثيرة منه الان. وهذه المقبرة مربعة الشكل ومبنية بالرخام وزواياها مشطوفة، وتقوم قبتها فوق رقبة مثمنة، تحملها العقود من الداخل. وبالاضافة الى السبيل الصغير الرقيق، الباروكي الاسلوب، الذي يزين ضلعين من اضلاع المبنى، فان الواجهة، بصفي النوافذ اللذين بها، تسودها خطوط كلاسيكية خالصة. اما التفاصيل المعمارية التي نراها في صفة المدخل الثلاثية العقود، وفي الاعمدة الثمانية وتيجانها، فتكشف عن اسلوب باروكي مكبوح الجماح. ونشاهد في الداخل شريطا عريضا من الكتابات، ونقوشا باروكية بالقبة. وقد دفن السلطان مصطفى الرابع الى جوار ابيه في هذه التربة.

وتتكون التربة الرخامية الموجودة ضمن مجمع ايوب، من مدرسة وسبيل ومكتبة، وقد بنيت (١٧٩٢)، لمهرشاه سلطان، ام سليم الثالث. وهي بناء له اثنا عشر ضلعا –تكاد تكون مستديرة– ولها اسلوب باروكي متناسق الملامح، له اعمدة فارعة ترتفع لمدى طابقين في اركان المبنى. ولها صفان من النوافذ ذات العقود المتماوجة، وكرانيش ودعامات حلزونية طائرة، تدور حول القبة. وتضم اركان المبنى في الداخل دعائم من الرخام الابيض، ومن فوق ذلك شريط عريض من الكتابة وكورنيش متدرج وحليات باروكية من ورقة الاقنت وتتقدم المدخل صفة، وكل ذلك يكشف عن اسولب ناضج ومتناسق.

وهناك تربة دائرية تخص شاه سلطان، اخت سليم الثالث، في منطقة ايوب، ومعها سبيل ومدرسة، وهي

من عمل المهندس ابراهيم كامل اغا. وهذه التربة فجة الاسلوب ولاتناسق بها. ولهذه التربة اربعة عقود خارجية كبيرة، واربعة اركان تزينها الابراج ويخفى هذا الشكل المربع الخداع، حقيقة تكوينها من الداخل. الا ان الحيوية البادية على الواجهات ذات الخطوط البارزة والغائرة، والعقود الكبيرة التي تميل قليلا الى الامام، وكأنهارفرف بسيط وكذا ماهناك من نوافذ طويلة بيضاوية بالطابق العلوي، وعقود متماوجة تحلى نوافذ الطابق السفلي، كل ذلك يرينا اسلوبا باروكيا قويا ومتطورا. ونلاحظ هنا ان السبيل الباروكي الموجود بالواجهة المقابلة للشارع، والمزدان بزخارف كتابية وورق الاقنت، يشبه السبيل الموجود في تربة السلطان عبد الحميد الاول. ففي المقدمة صفّة تغطيها قباب ثلاثة صغيرة، تحملها ثمانية اعمدة، بينما يزدان الداخل بشريط عريض من الكتابات والرسومات الباروكية الاسلوب.

وفي مجموعة مدافن مسجد الفاتح، توجد تربة رخامية بنيت عام ١٨١٧ داخل فناء، مع مدرسة وسبيل، تخص نقشديل سلطان، زوجة عبدالحميد الاول، وام محمود الثاني. وهذه التربة من طابقين، وتخطيطها دائري. ويوجد عمود بين كل نافذتين في الطابق الاسفل، وسنادة بين كل نافذتين في الطابق الاعلى. والقبة مضلعة تضليعا خفيفا. وترتكز على رقبة مرتفعة تحيط بها سنادات وابراج صغيرة. ومع مافي هذه التربة من تناسق في اسلوبها الباروكي – كما يظهر من انحناءات خطوطها ومن كرانيشها الناقصة واوراق الاقنت المزدوجة التي تعلو الاعمدة –الا ان ثمة وجودا واضحالبعض عناصر الاسلوب الامبراطوري. ونلمح هذا من وجود اشكال باقات الزهور فوق النوافذ البيضاوية (شكل ١٩٧). وفي صدر التربة، صفة تغطيها قبة في الوسط وقبوان متعارضان في كلا الجانبين، وترتفع الصفة والقبة والاقبية فوق ثمانية اعمدة. ونرى بالداخل شريطا من الكتابة يحلي رقبة القبة، وحليات من الباروك والروكوكو تزين القبة وماتحتها من نوافذ بيضاوية. والكتابات التي نقرؤها على التربة والسبيل، من عمل الراقن المشهور «راقم» واخيه الاكبر اسماعيل زهدي افندي. وقد دفن بهذه التربة مع نقشديل سلطان، السلطانات : مهرماه وعديلة ومنيرة وفاطمة، وعدد من الامراء واهل الحظوة وكذا جفرى قلفة الذي انقذ حياة السلطان محمود الثاني.

اما تربة السلطان محمود الثاني، التي بناها لنفسه في ديوان يولى عام ١٨٤٠، فكلها مكسوة بالرخام وبالاسلوب الامبراطوري. ويلاصق هذه التربة جدار لقرافة لها ابواب نصف دائرية ونوافذ ذات عقود مماثلة، تستمر بطول الطريق، وسبيل يتوسطها (شكل ١٩٨). وتربة السلطان محمود هذه مثمنة الشكل وذات مظهر بديع من الداخل، ومدفون بها السلطانان: محمود الثاني وعبدالعزيز، ثم دفن معهما عبدالحميد الثاني.

وتوجد تربة السلطان عبدالمجيد ضمن قرافة مسجد السلطان سليم، بينما توجد تربة السلطان محمد الخامس رشاد، ضمن قبة صغيرة، ذات اسلوب كلاسيكي متجدد، من عمل المعماري «كمال الدين».

اما المقبرة المثمنة، الخاصة بفؤاد باشا، والمجاورة للسلطان احمد، فترجع لعام ١٨٦٩، وهي من اسلوب خليط وتشبه المقبرة الموجودة بمسجد الوالدة في آقسراي باستانبول، ونرى هنا عقود حدوة الحصان، ورسوما جدارية تملأ الجدران، باسلوب مغربي، غير معروف بالكامل للعمارة التركية. واخيرا المقبرة التي بناها المهندس كمال الدين عام ١٩٠٩، لمحمود شوكت باشا، فوق تل الحرية (حريت تبه) باستانبول. وهي مقبرة مفتوحة، ولها قبة واربعة عقود تعتمد على اربعة اعمدة. وتحليها من الخارج حليات مقرنصة. وتمثل هذه المقبرة تحولا ظاهراً عن الاسلوب المختلط، الذي لم يعد يستسيغه الذوق التركي الكلاسيكي الاصيل.

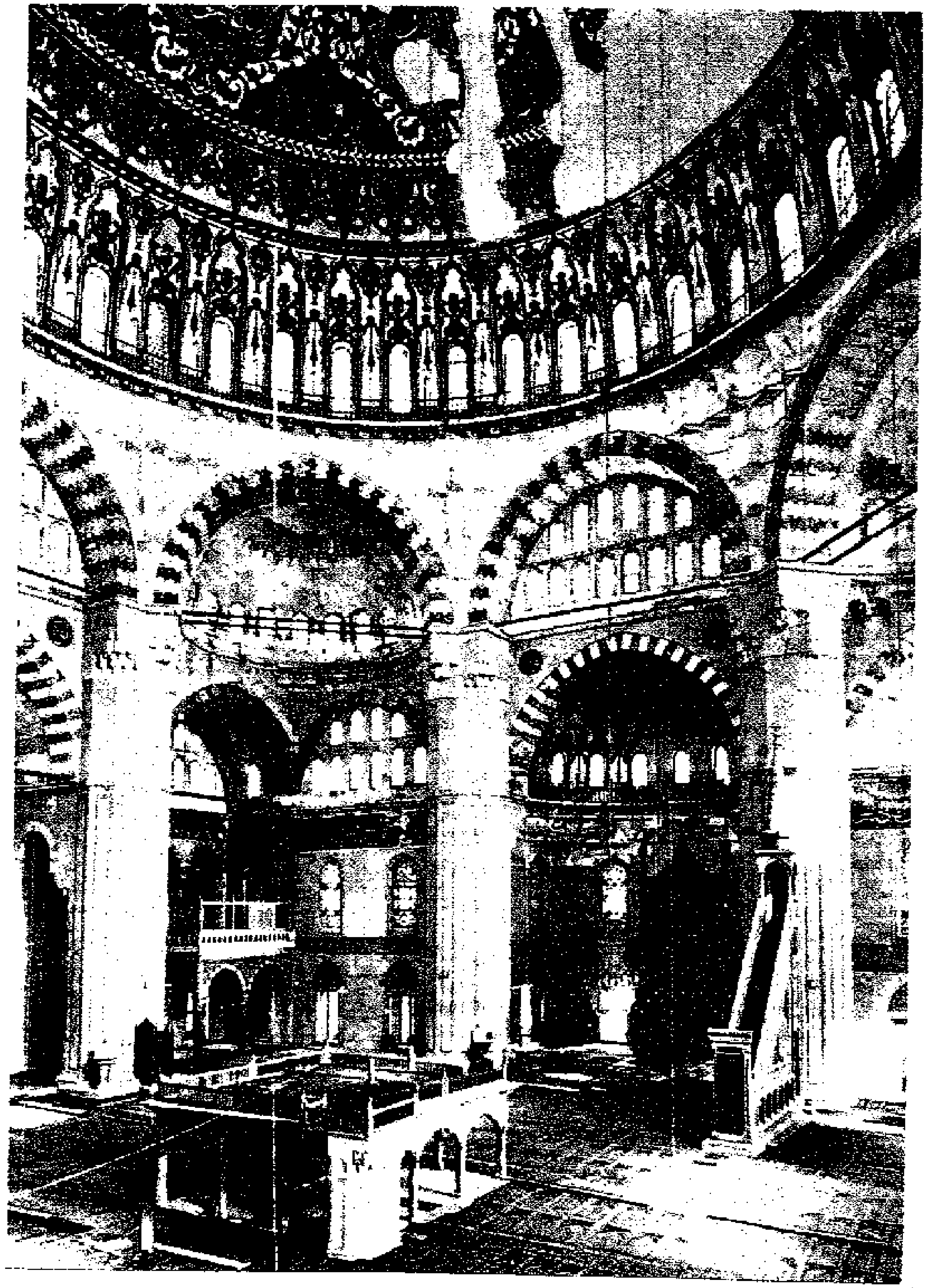
الفصل الثامن عشر

القصور والاستراحات العثمانية

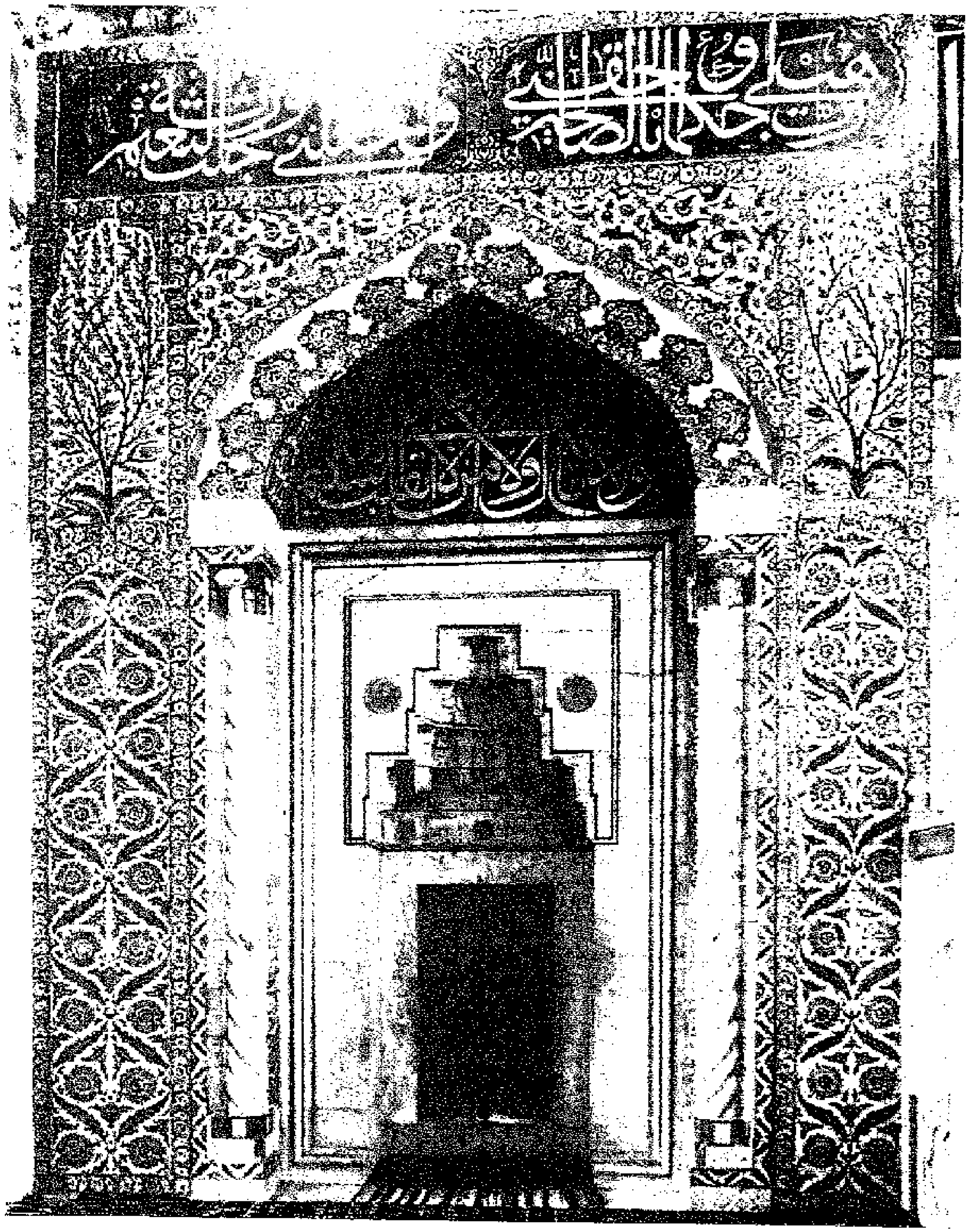
يذكر هامر و تكسييهHammer and Texier ان اول مابنى من قصور، كان في بورسة. وقد زار تكسييه عام ١٨٣٢ ذلك القصر، ووجده عبارة عن مجموعة من الاجنحة، منثورة وسط الحدائق. لكن هذا القصر انتهى الى رماد بفعل الحرائق التي اشعلتها به جيوش تيمور.

وانتشرت اجنحة قصري ادرنة وطوب قابى فوق مساحات اكبر اتساعا،لكن لماكانت احتفالات البلاط الرسمية،لاتغيير ولاتبديل فيها،فان هذه الاجنحة ظلت هي الاخرى على حالها دوت تغيير.ويتكون قصر ادرنة من عدد من القصور الصغيرة واجنحة للحريم وعديد من المكاتب. وكانت هذه الابنية تدور حول فناء كبير يتم الدخول اليه من خلال بوابات كبيرة. وتحول هذا القصر الان الى مزارع. ولايوجد منه سوى بعض الجسور واربعة اطلال، ذكرى حزينة لماض انقضى. وتضم هذه الاطلال اجزاء من جدران استراحة جيهانّما، افخم المباني منظرا بذلك القصر القديم، ثم بقايا من الحمام ذي القبة الواحدة من استراحة «قوم» المجاورة، ثم البوابة الواسعة ذات العقد المستدير، الى جوار الباب المعروف بباب السعادة. اما الاطلال التي بها ثماني قباب فتخص المطبخ الملكي. ويضم قسم اخر من الاطلال برجين ضمن مبنى استراحة العدالة، التي بناها السلطان سليمان القانوني.

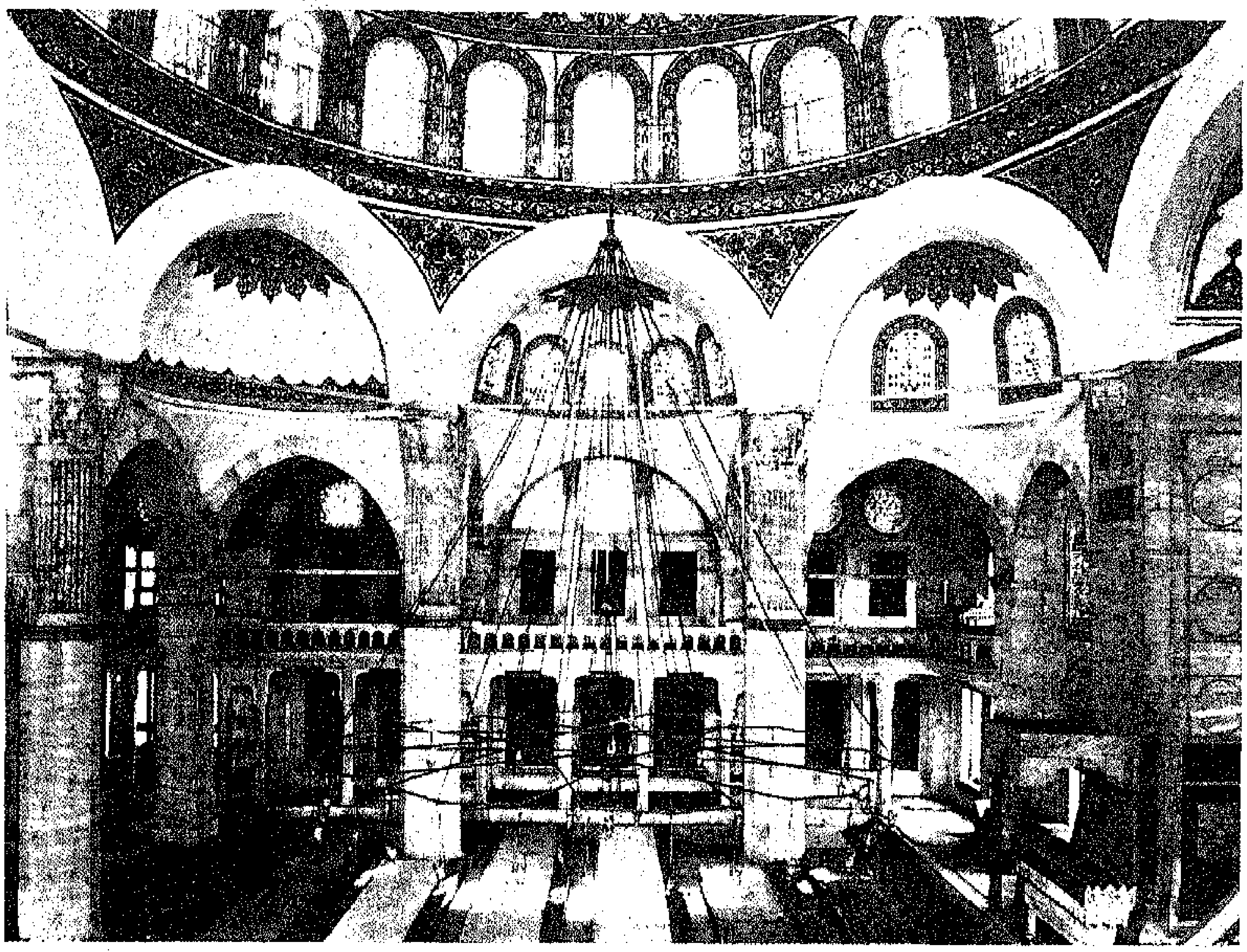
بدأ هذا القصر، بالاستراحة التي بناها السلطان مراد الثاني في المجمع الملكي (سراي ايجي) او القصر الداخلي، على ضفاف نهر تونجا. وتطورت المباني بمرور الوقت وتحولت الى مجموعة من الاستراحات، كانت – فيما بعد – نموذجا لقصر طوب قابى باستانبول. ثم اضيفت الى القصر استراحات اخرى اقامها كل سلطان في عصره. وفي عام ١٨٢٨، وفي اثناء حكم محمود الثاني، شمل القصر برنامج اصلاحات عديدة، الى ان اصبح نهبا للقوات الروسية، اثناء غزوها للبلاد في تلك السنة. وفي عام ١٨٧٣ قام حاكم المنطقة حاجي عزت باشا بعمليات ترميم، بمناسبة عودة السلطان عبدالعزيز من اوربا، وسجل لذلك مجموعة من الصور الفوتوغرافية. وخلال الحرب الروسية التي حدثت عام ١٨٧٨، تحول الطابق الارضي لاستراحة جيهان نّما والاجنحة المحيطة بالميدان المطل على قاعة الديوان او الاجتماعات، الى مستودعات للذخيرة. وحدث، وقت ان وصلت قوات روسيا العسكرية الى ادرنه، وبسبب تعليمات خاطئة، اساسها سوء فهم قام بين حاكم المدينة جميل باشا وبين القائد احمد ايوب باشا، شبت النيران في المستودعات وفجرت كل المكان، وظلت النيران تلتهم ابنية القصر لعدة ايام بعد اشتعالها، ولم تثمر الجهود التي بذلت من اجل ترميم



شكل ١٧٨ – ادرنة، مسجد السليمية، من الداخل.

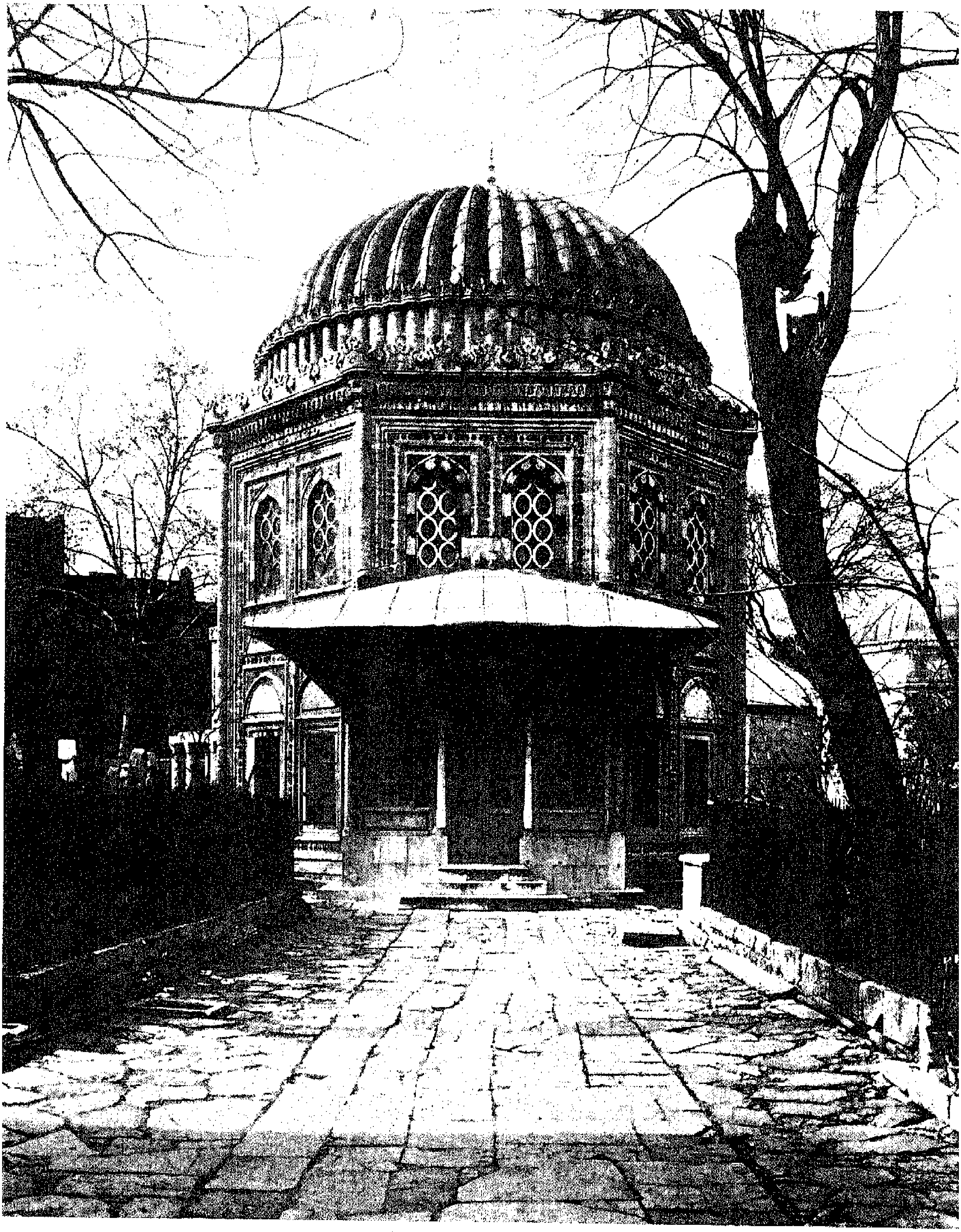


شكل ١٧٩ – ادرنة، مسجد السليمية، بلاطات المحراب، في الجناح السلطاني.



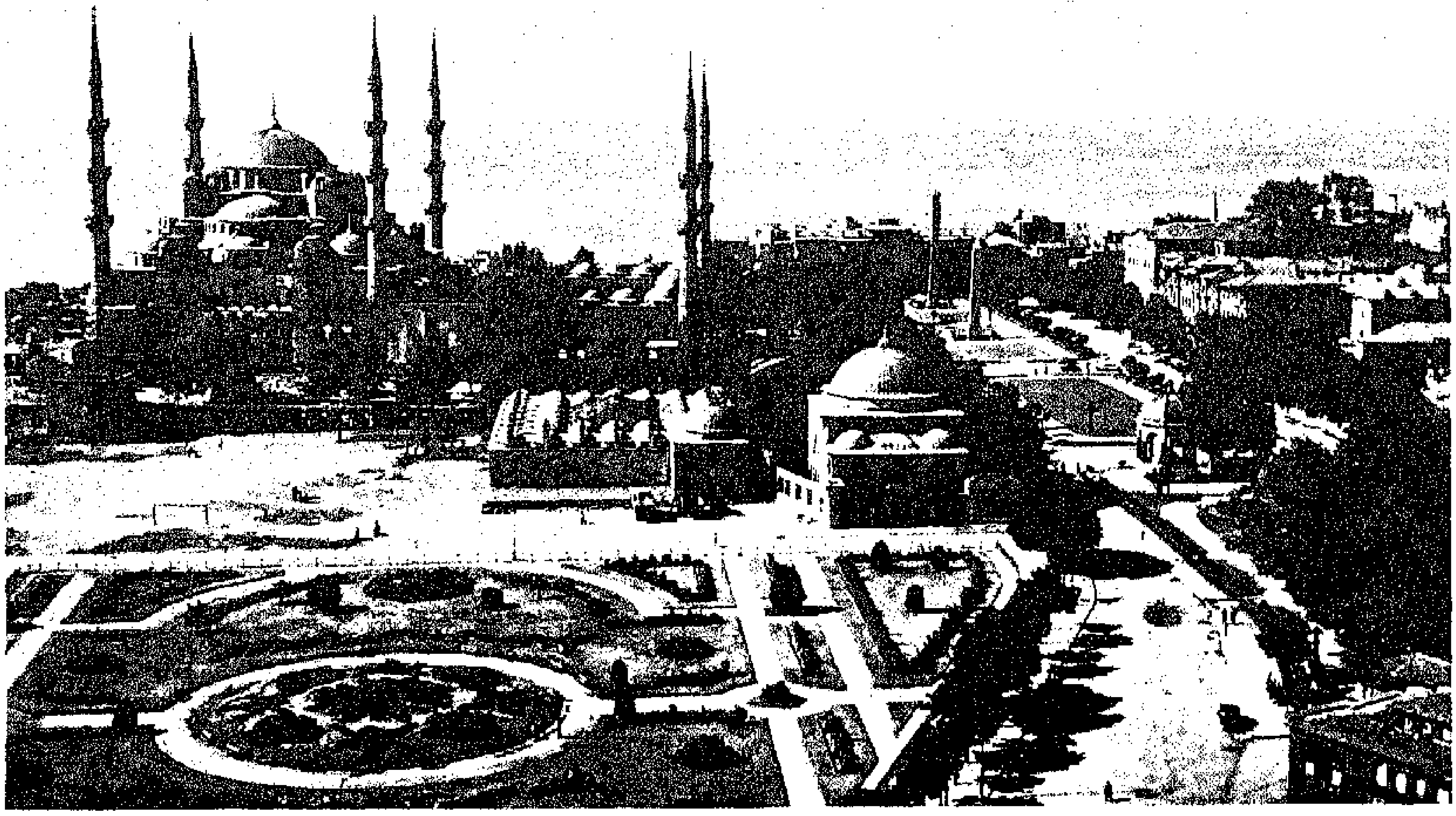
شكل ١٨٠ - استانبول، باب العزب، مسجد صوقللي، من لداخل.

شكل ١٨١ - استانبول، قاسم باشا، مسجد بياله، من الخارج.

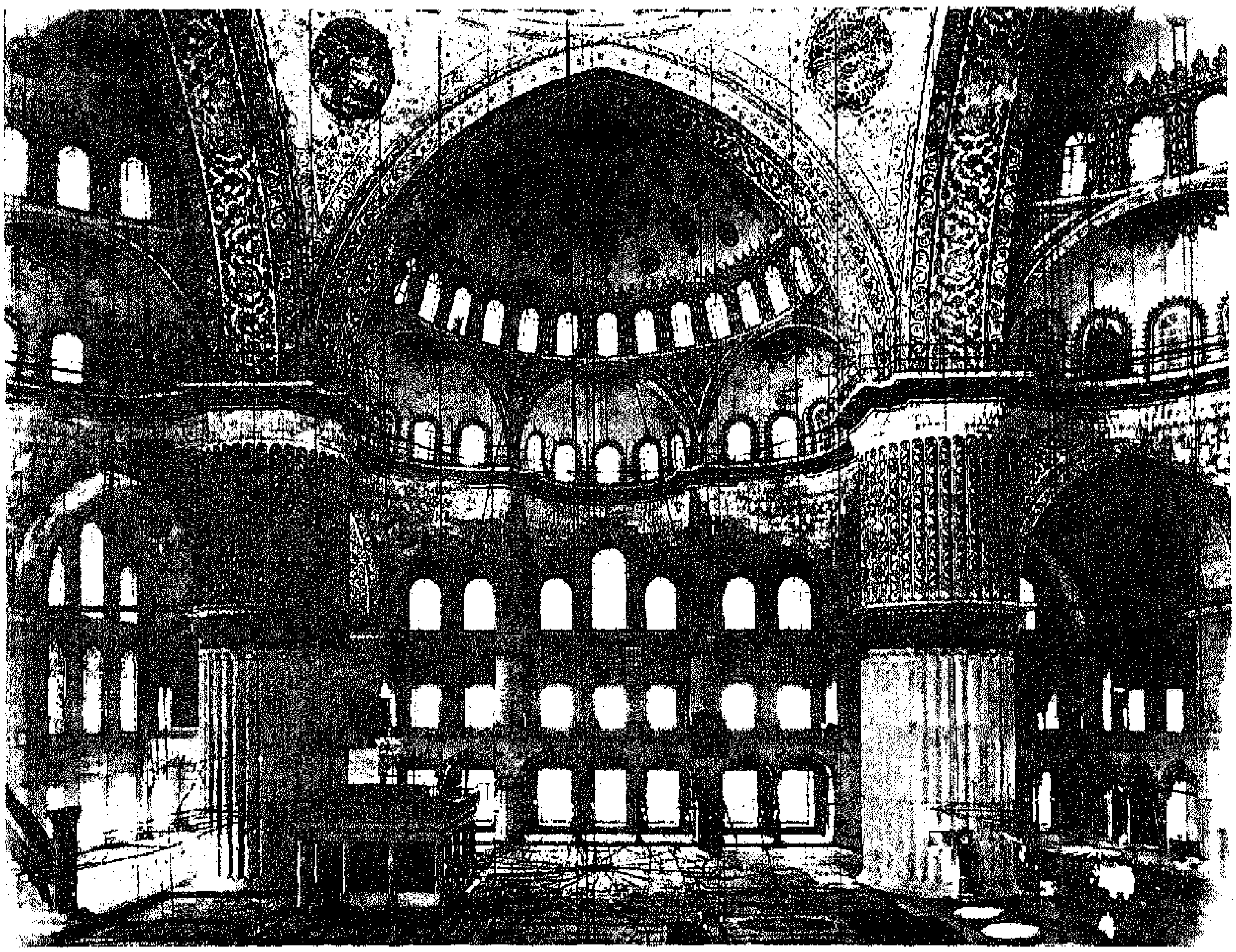


شکل ۱۸۲ – استانبول، ضریح شهزاده محمد.

شكل١٨٣ – استانبول، ضريح سليمان القانوني.

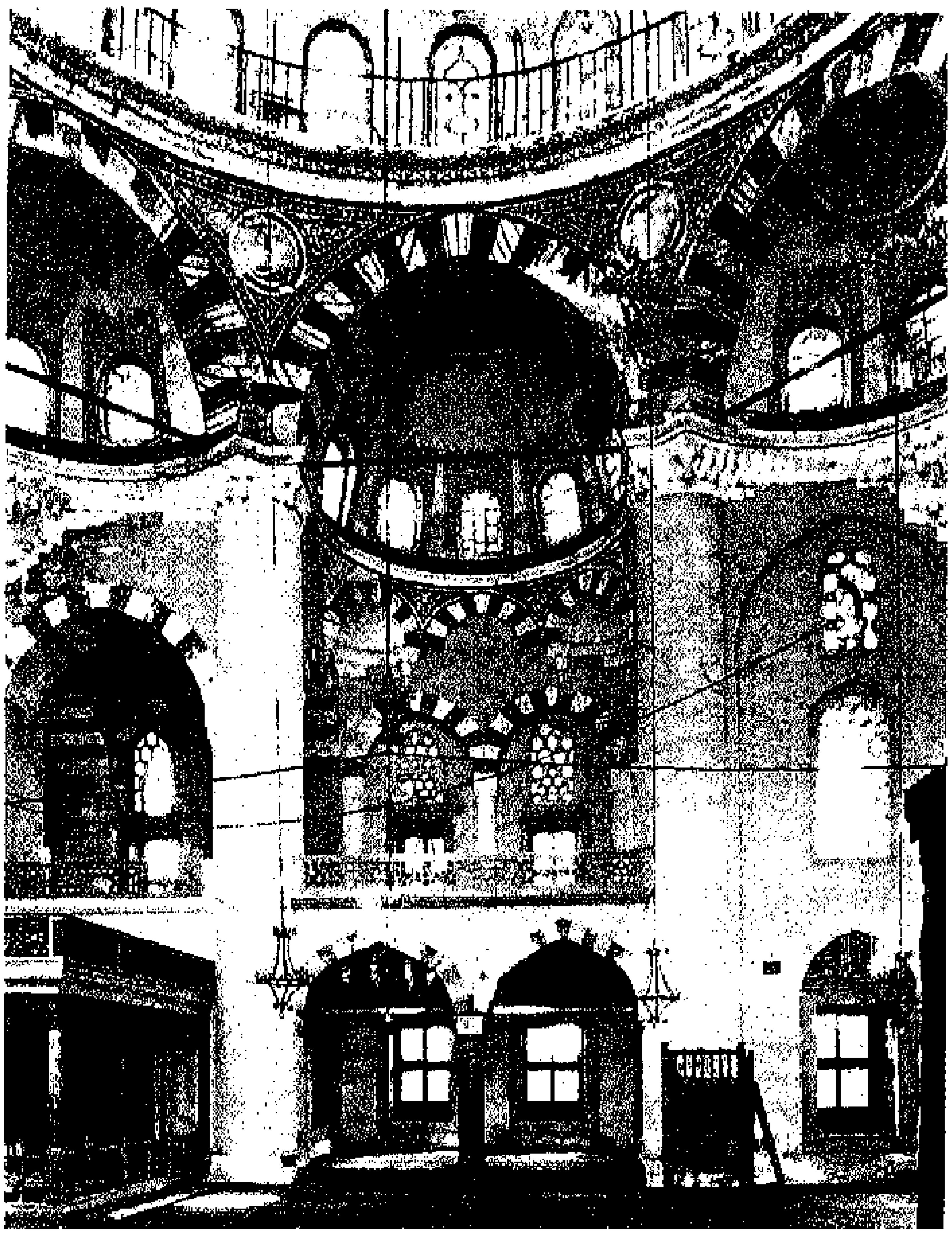


شكل ١٨٤ - استانبول، مسجد السلطان احمد والمباني الملحقة.



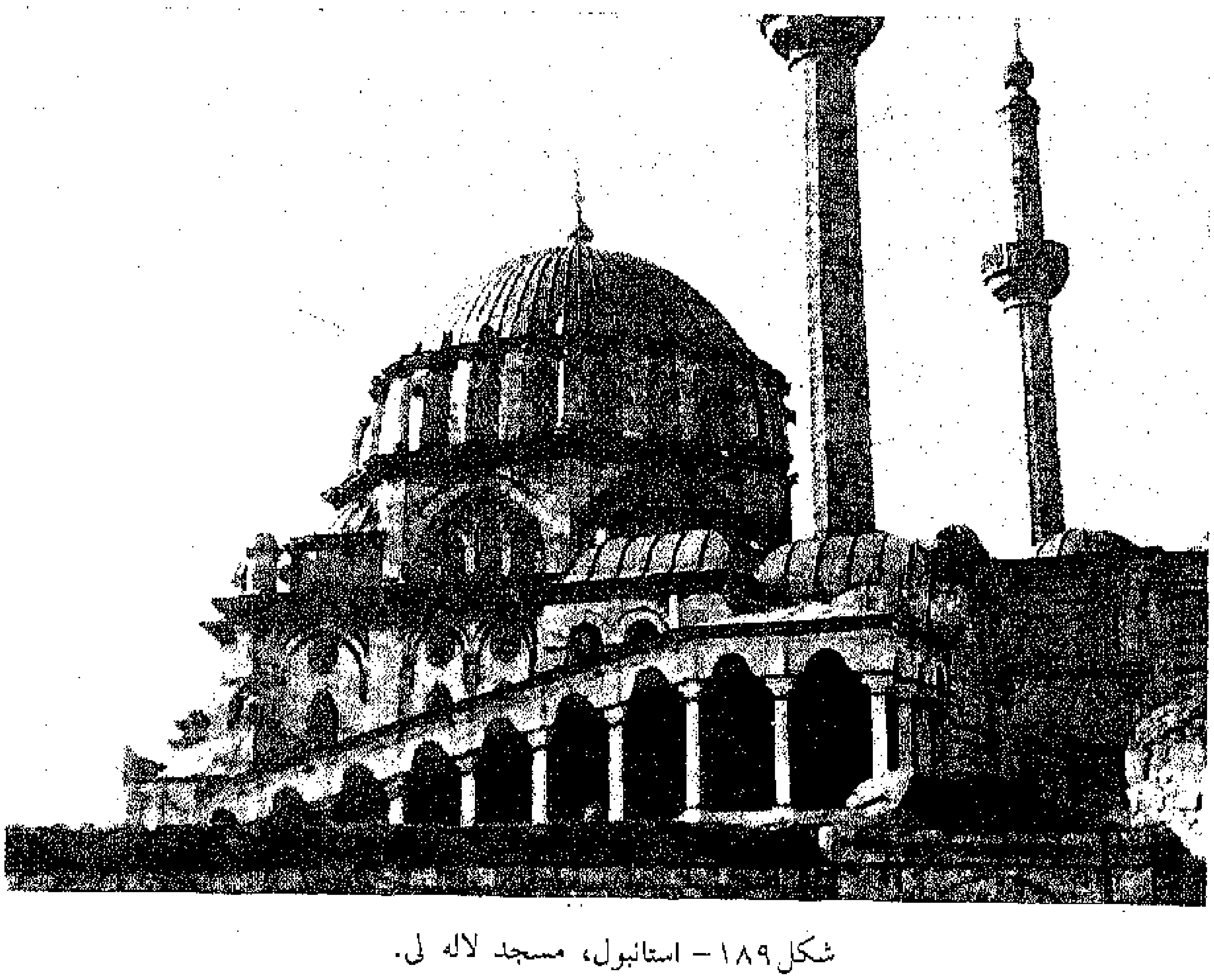
شكل ١٨٥ - استانبول، مسجد السلطان احمد، من الداخل.

شكل١٨٦ - استانبول، ينى جامع (المسجد الجديد).



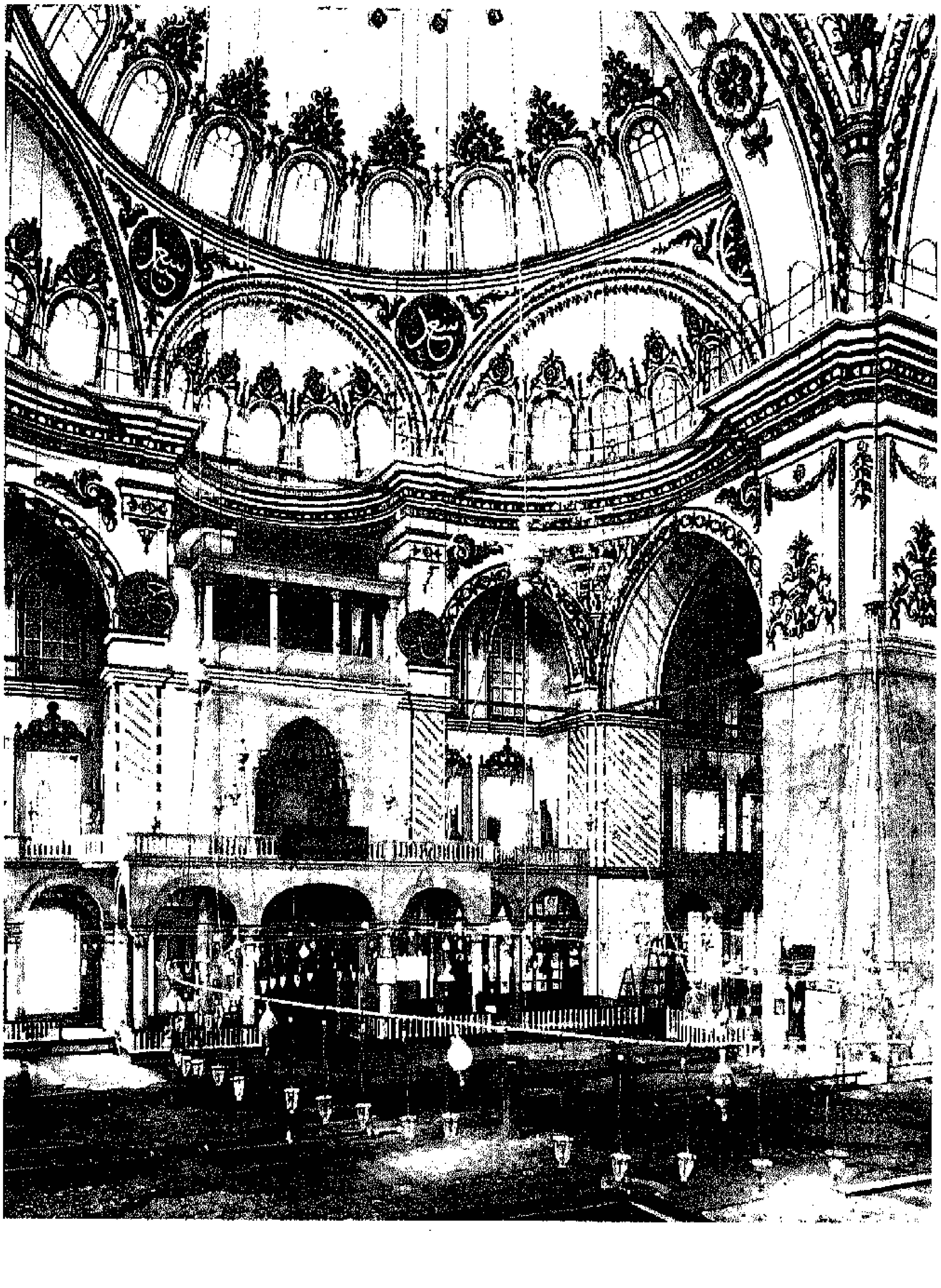
شكل١٨٧ - استانبول، اسكدار، مسجد الوالدة الجديد، من الداخل.

شكل ۱۸۸ - استانبول، مسجد نورعثمانية.



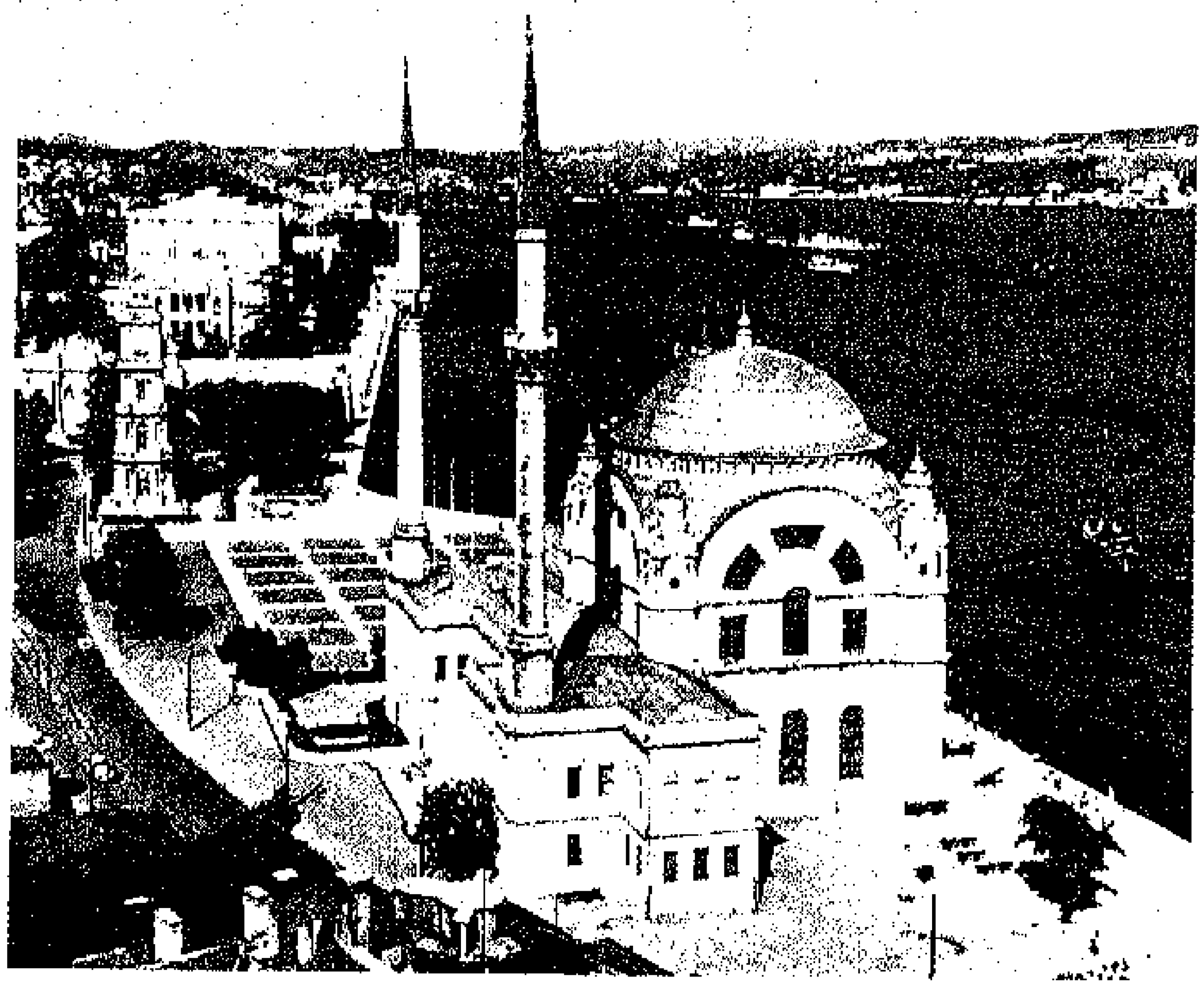
شكل ۱۸۹ - استانبول، مسجد لاله لى.

شكل ١٩٠ – استانبول، مسجد محمد الفاتح، منظر من الخلف.



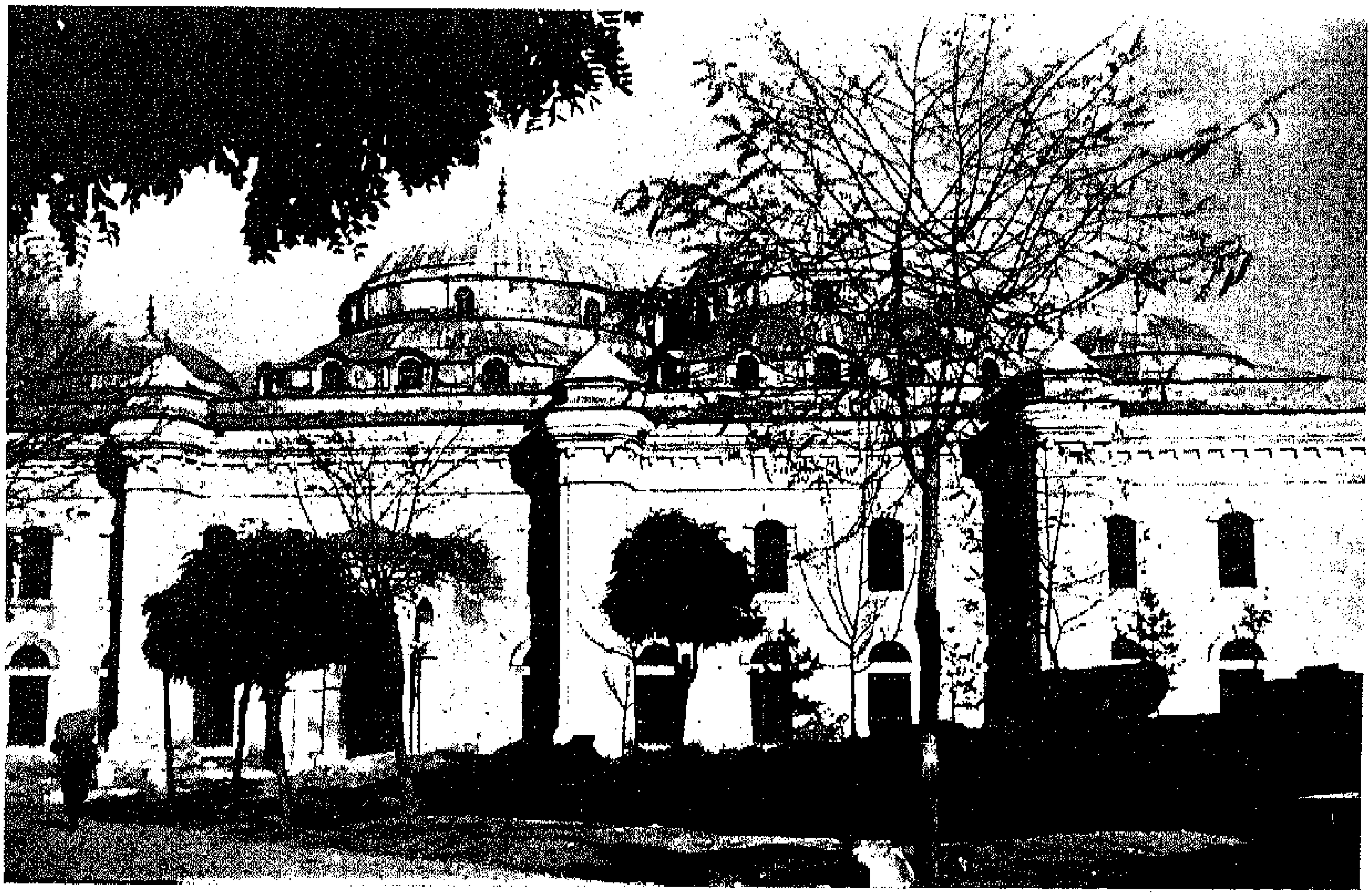
شكل ١٩١ – استانبول، مسجد محمد الفاتح، من الداخل.

شکل ۱۹۲- استانبول، طوپخانه، مسجد نصرتیه.

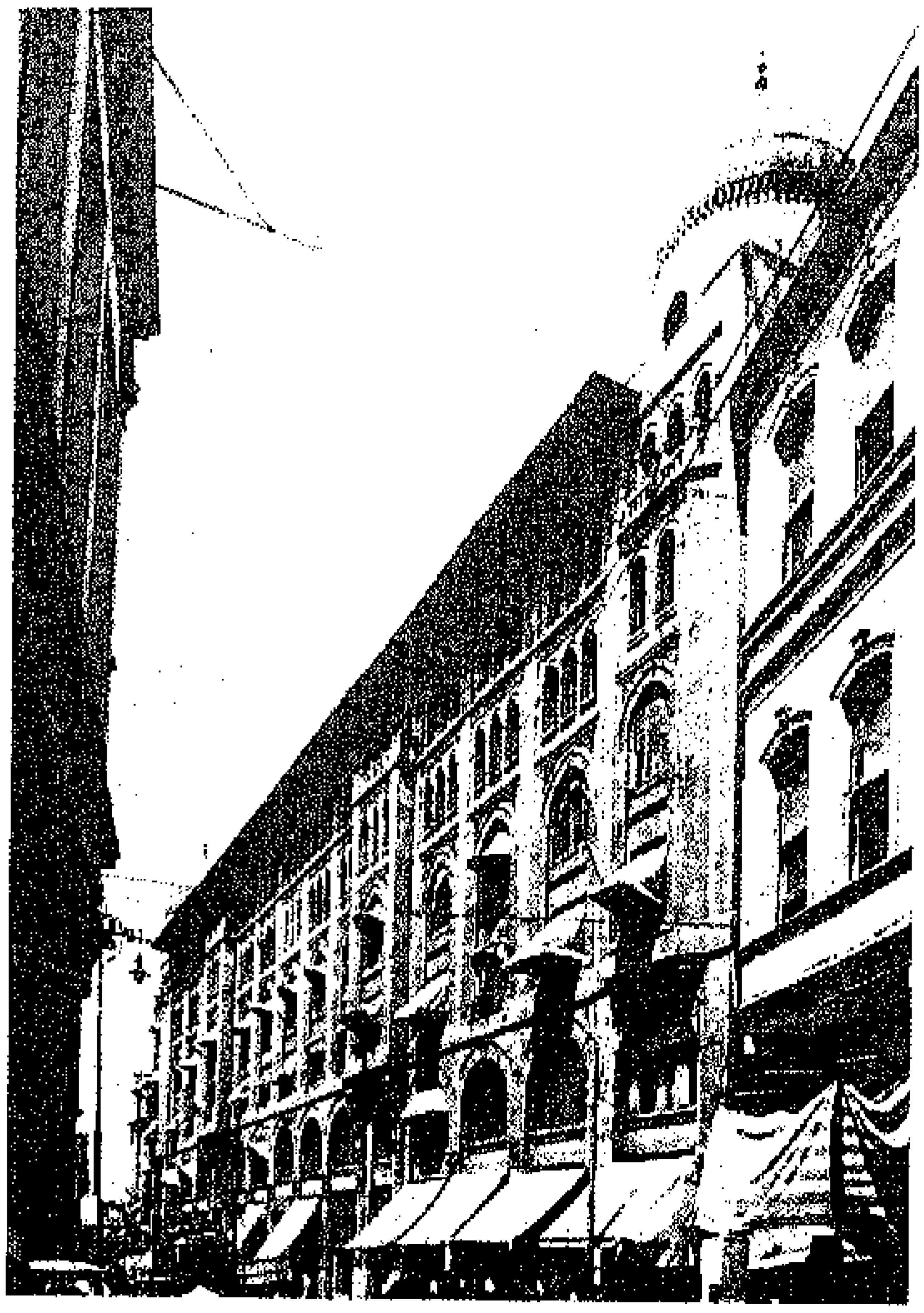


شکل ۱۹۳ - استانبول، مسجد ضولمه باغچه

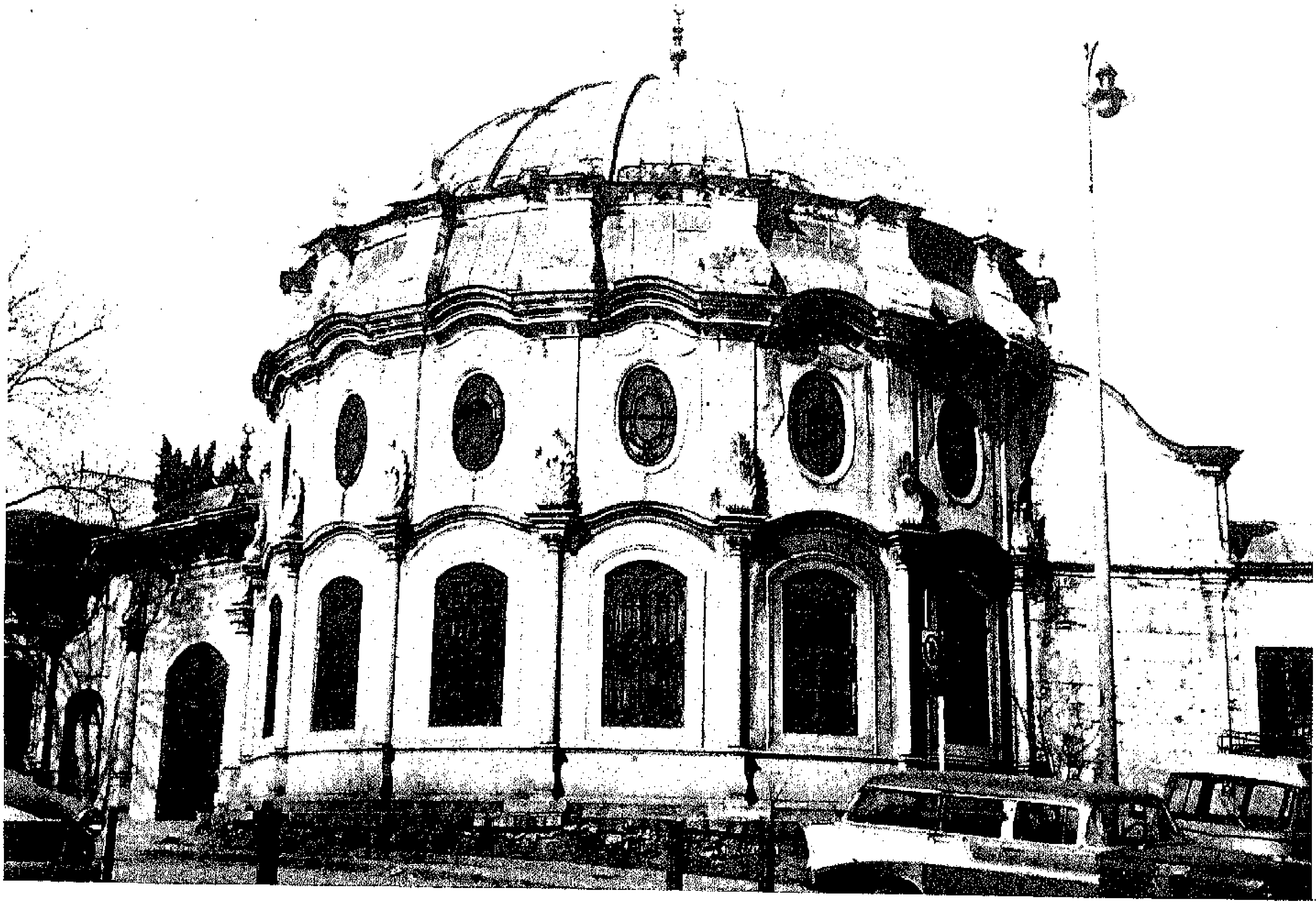
شكل١٩٤ – كوتاهية، الجامع الكبير، في الوسط، ودار المرق (ليعقوب بك الثاني) خلف الجامع، والمدرسة الوجدية، والقبة.



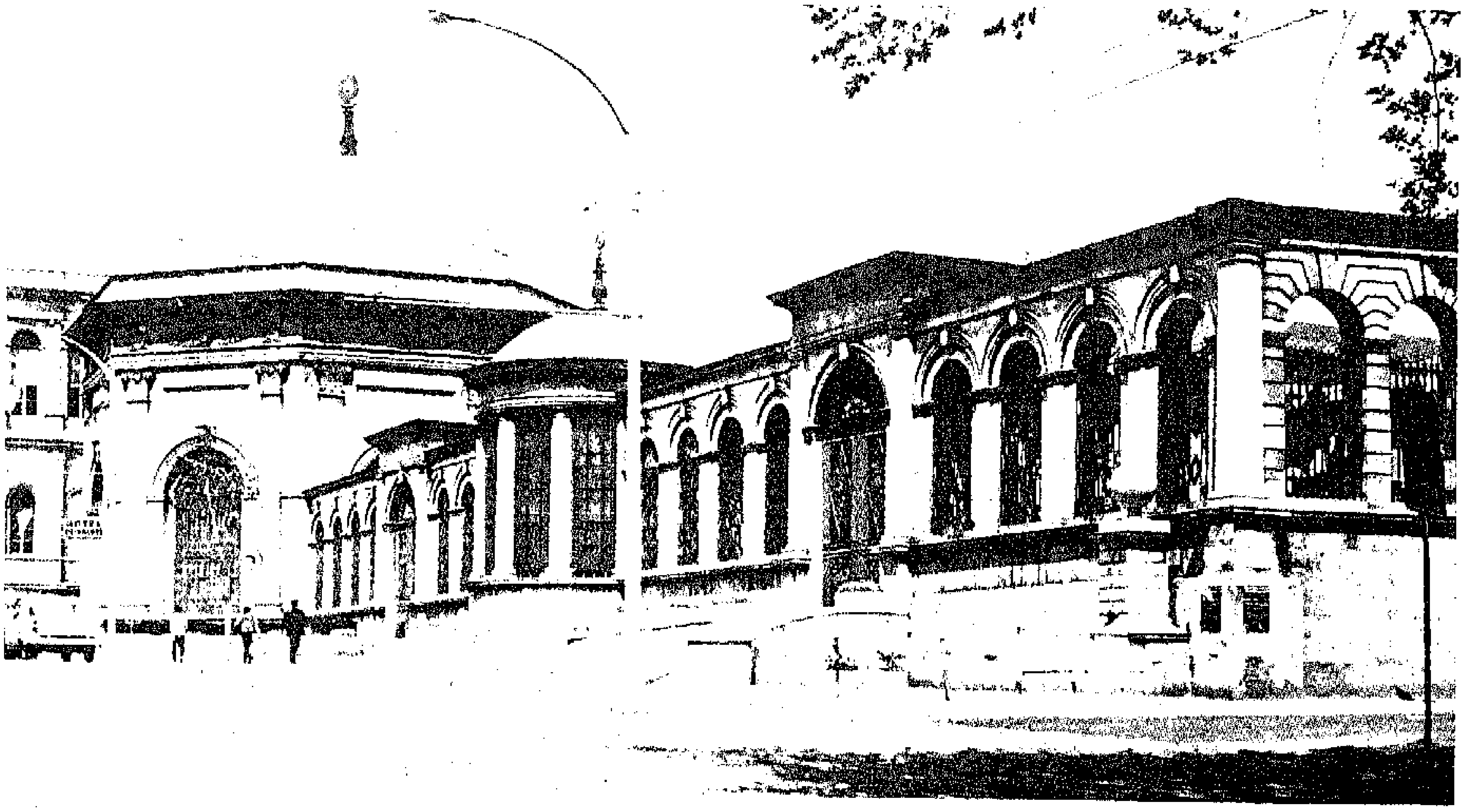
شكل١٩٥ – كوتاهية، الجامع الكبير، من قريب.



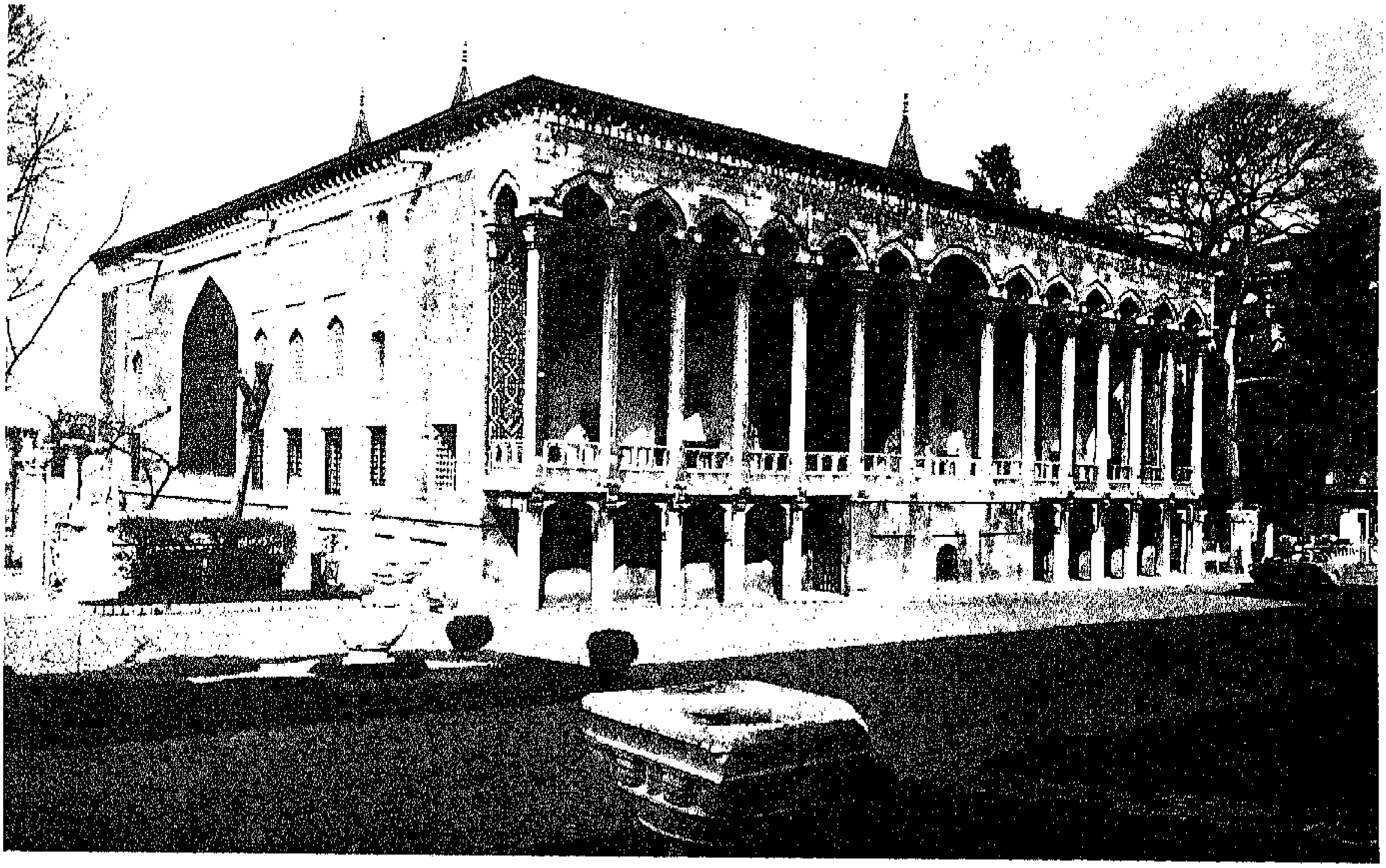
شكل ١٩٦ – استانبول، خان الوقف الرابع.



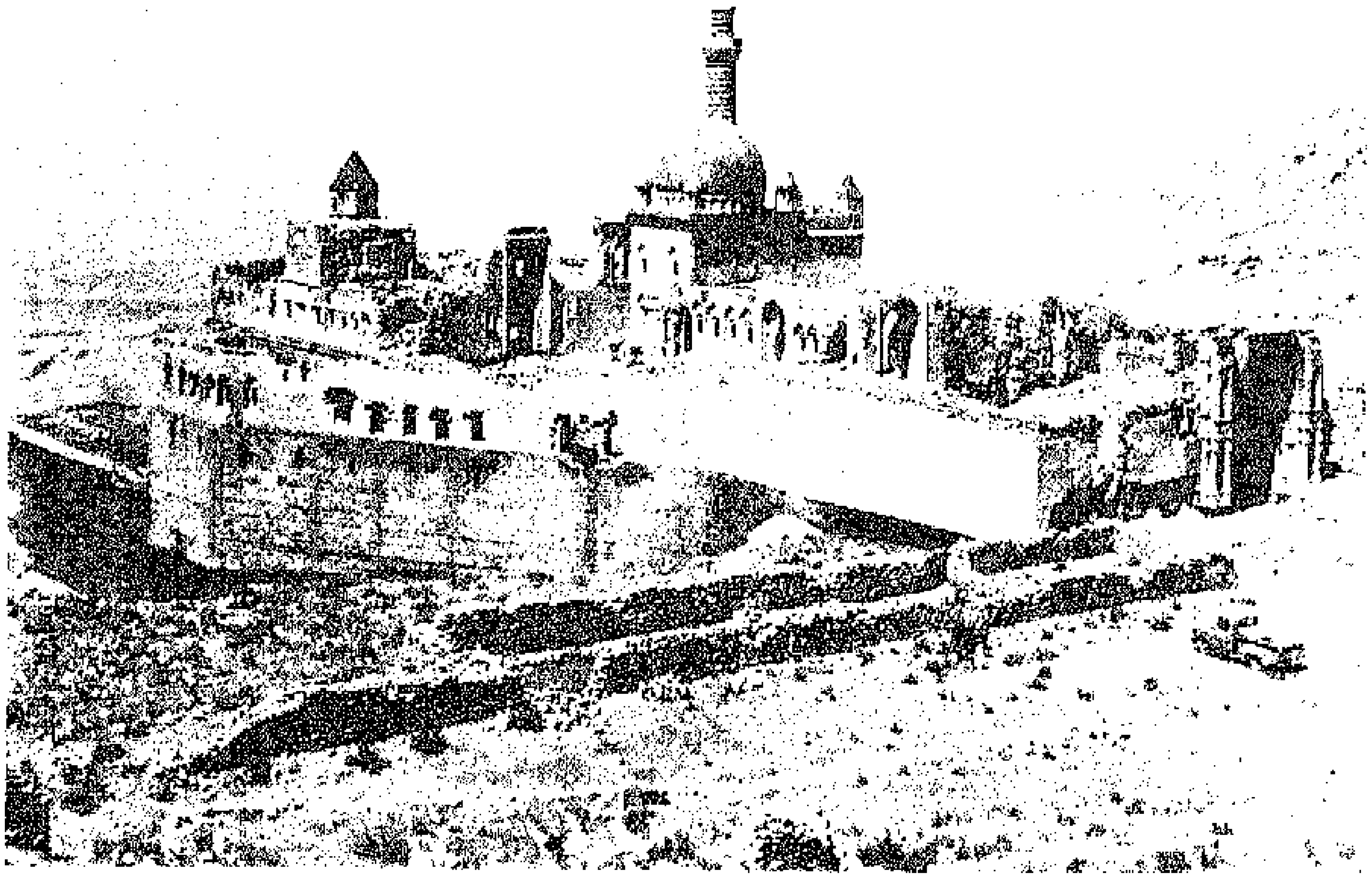
شكل ١٩٧ – استانبول، ضريح نقشديل سلطان.



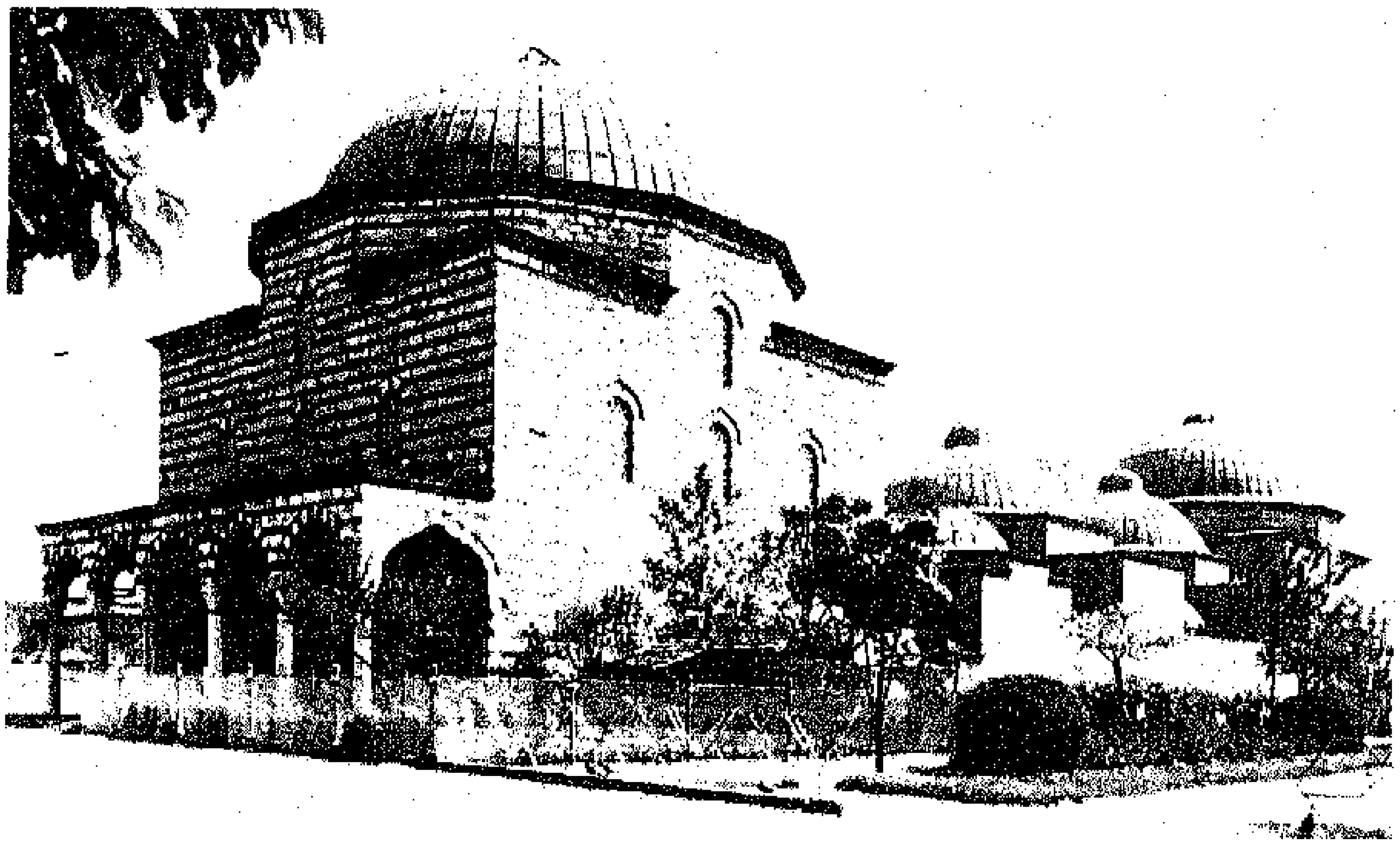
شكل١٩٨ – استانبول، مدفن السلطان محمود الثاني، وواجهة المقبرة.



شكل ١٩٩ – استانبول، جينى لى كوشك (كوشك الصيني) وخزفياته

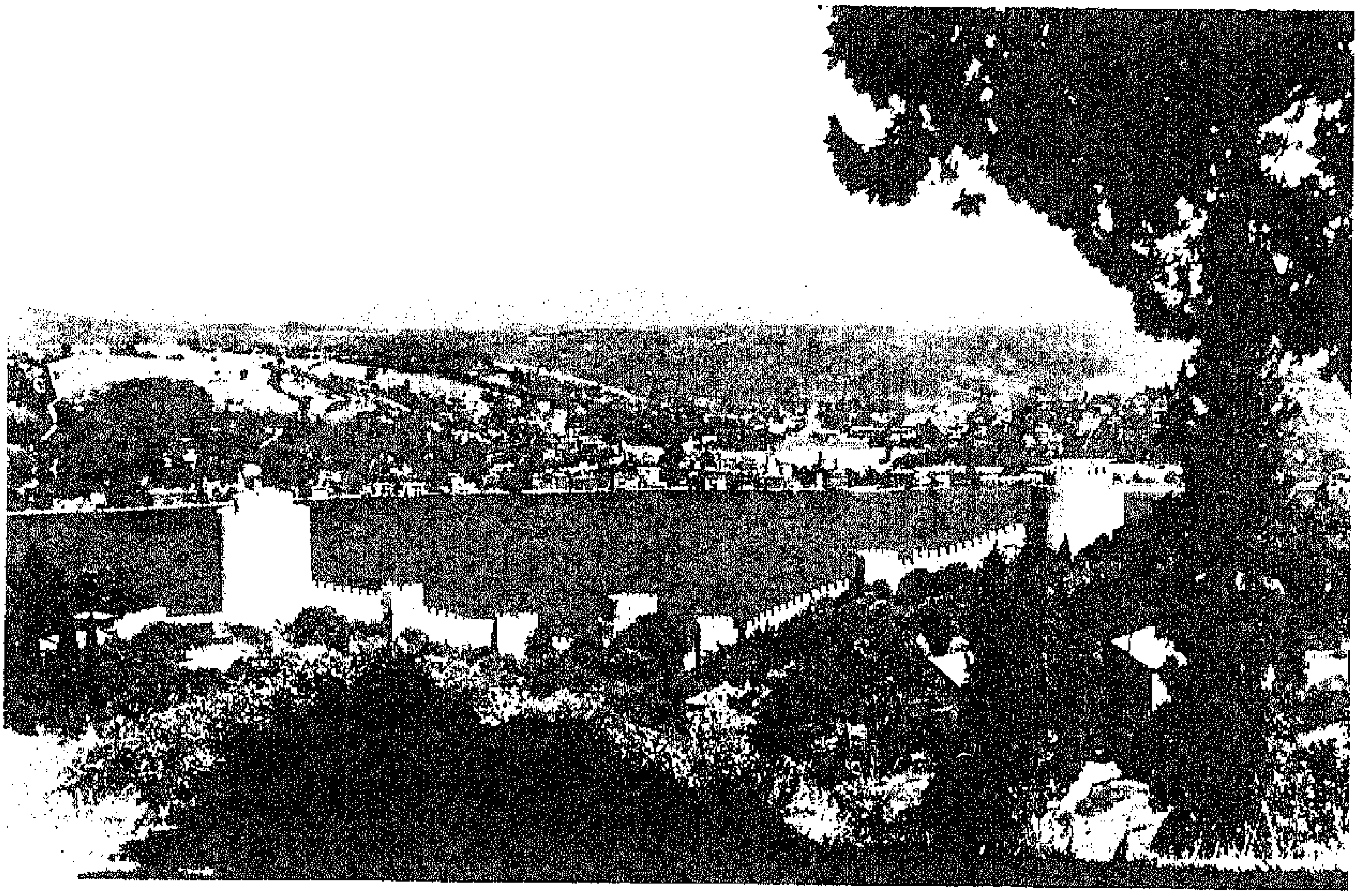


شکل ۲۰۰ – دوغو بایزید، مجمّع اسحاق پاشا.

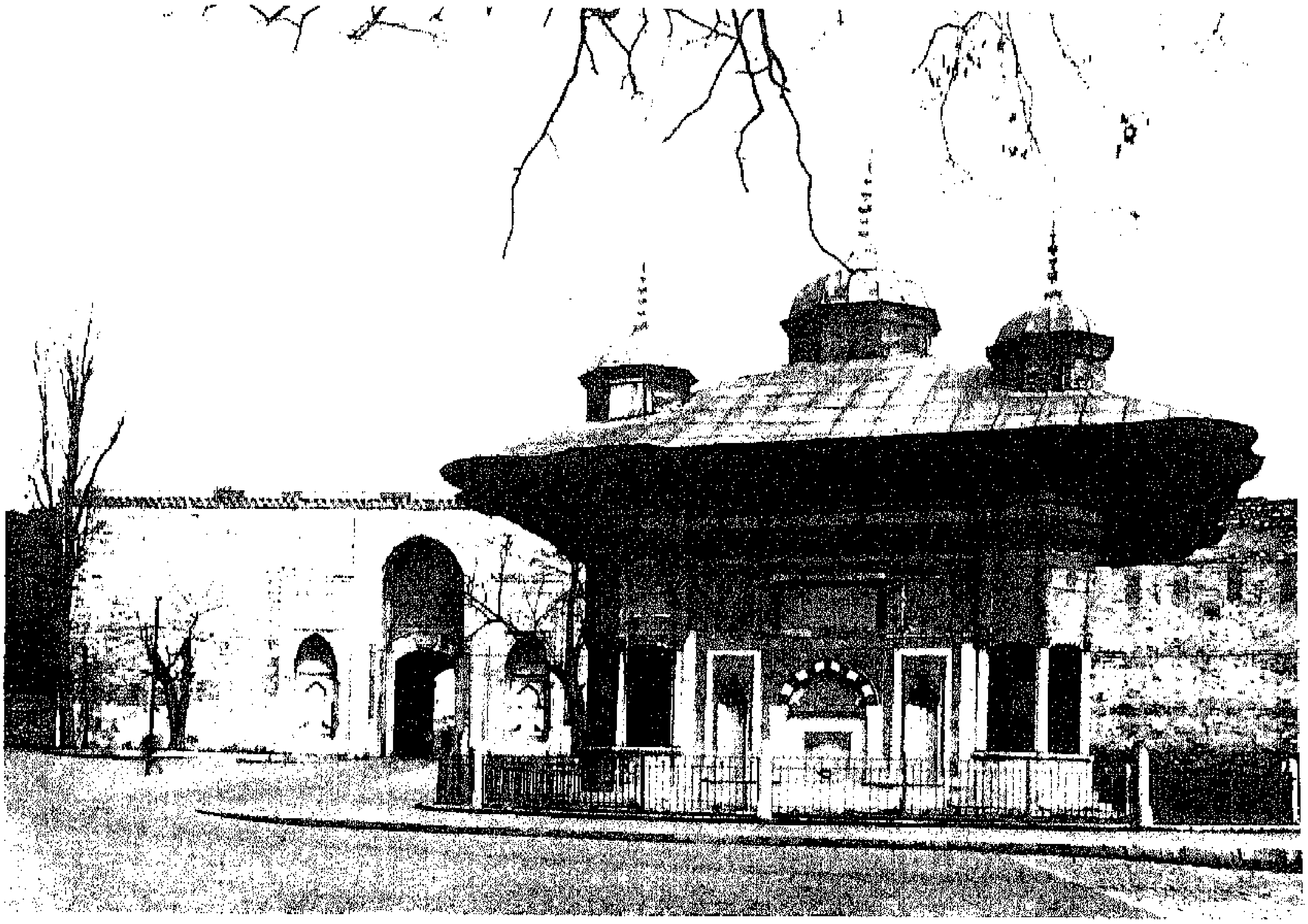


شکل ۲۰۱ – استانبول، السلطان احمد، خاصکی حمام

شکل ۲۰۲ – دیاربکر، برج اولوبدن.



شكل ٢٠٣ - استانبول، روم ايلي حصار



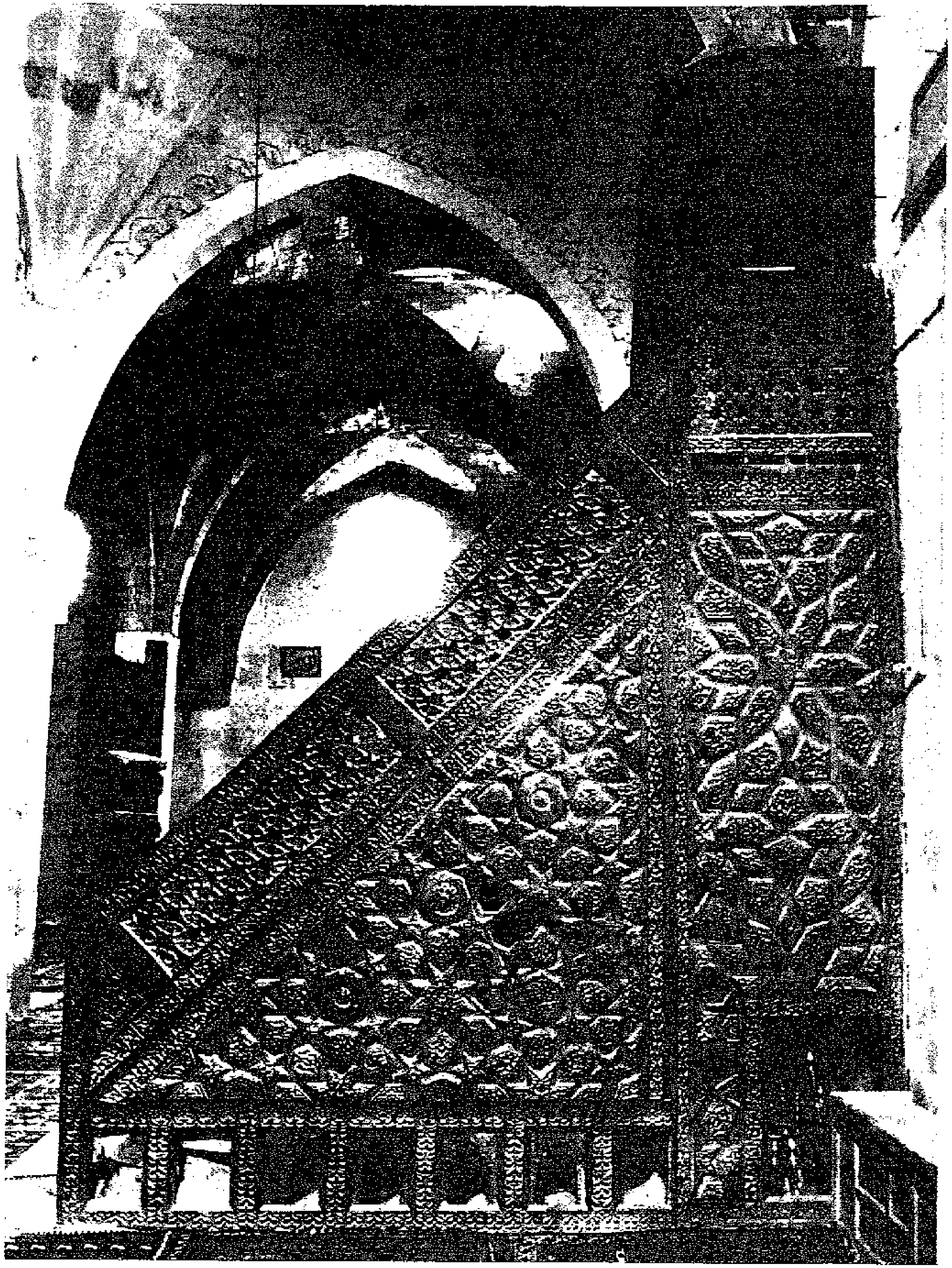
شكل ٢٠٤ - استانبول، ششمة وسبيل السلطان احمد الثالث.

شكل٢٠٥ – هيكل من الجص، سلاجقة ايران، القرن ١٢، بمتحف الفن، ورشستر.

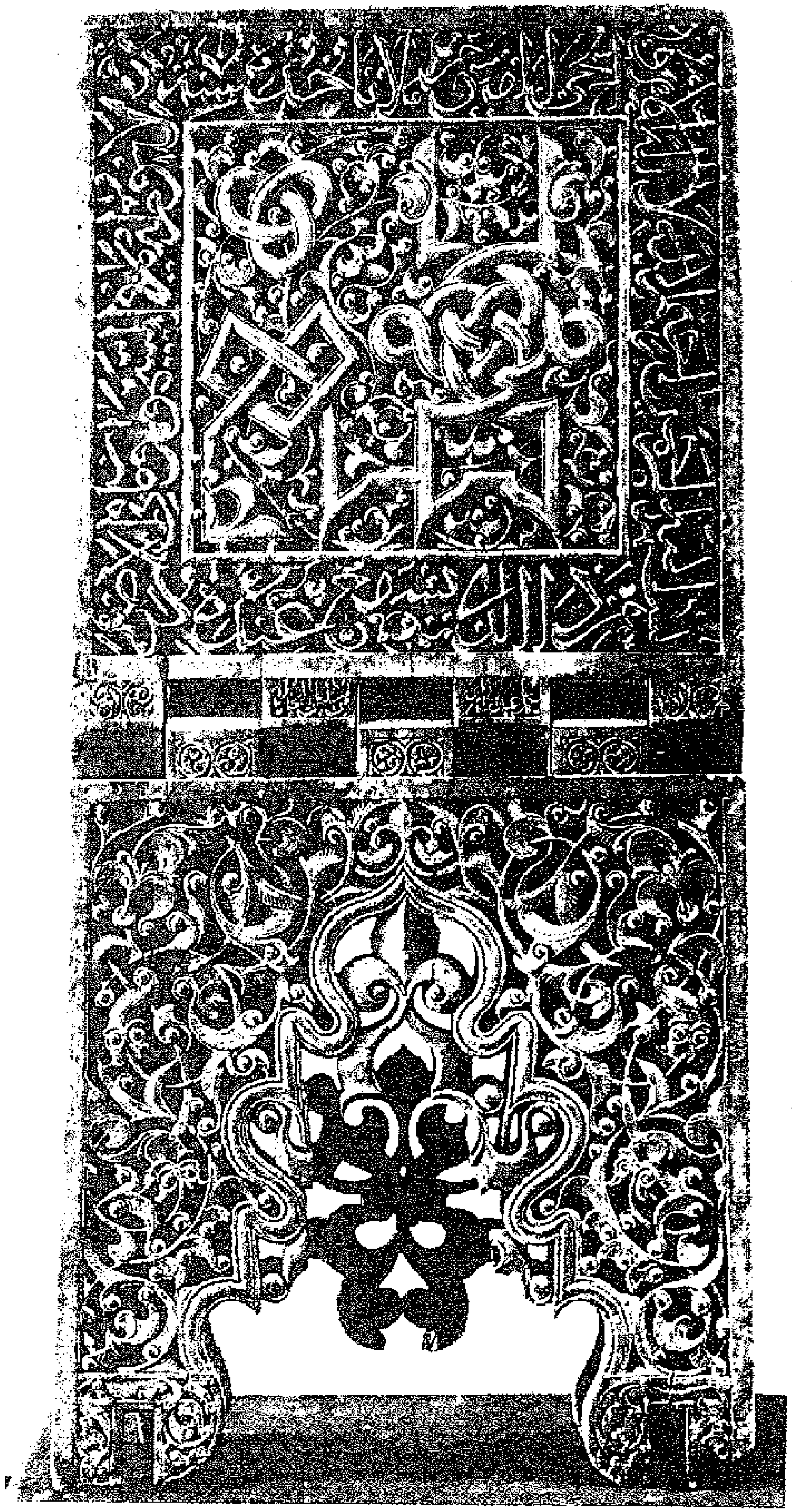
شكل٢٠٦ – ثلاثة هياكل جصية، سلاجقة ايران ق ١٢.

شكل٢٠٧ – حفر لملاك من قلعة قونية.

شكل٢٠٨ – شعار يتكون من نسر ذي رأسين، قلعة قونية.



شكل ٢٠٩ – اقسراي، الجامع الكبير، المنبر.



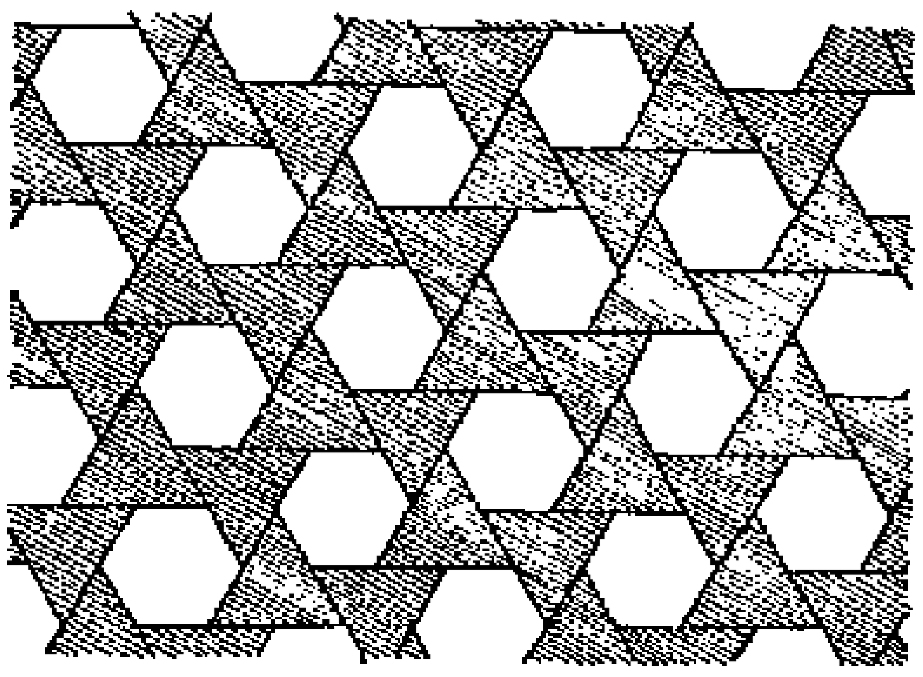
شكل ٢١٠ – كرسي مصحف سلجوقي، المتحف الاسلامي ببرلين الشرقية.

مابقي من اجزاء القصر، واستمر تهدم اجزائه الباقية الواحد بعد الاخر، واستخدمت انقاضه في اقامة معسكرات ومبان اخرى.

وكان اول قصر بناه محمد الفاتح، في الموقع الذي تقوم به الان الابنية الرئيسية لجامعة استانبول، حيث ميدان بايزيد، ولكنه اختفى نهائيا. ويمكن تتبع بعض اخباره من النقوش التي ترجع الى القرنين السادس عشر والسابع عشر، ومن خريطة لتوزيع مواسير مياه المدينة في القرن التاسع عشر.

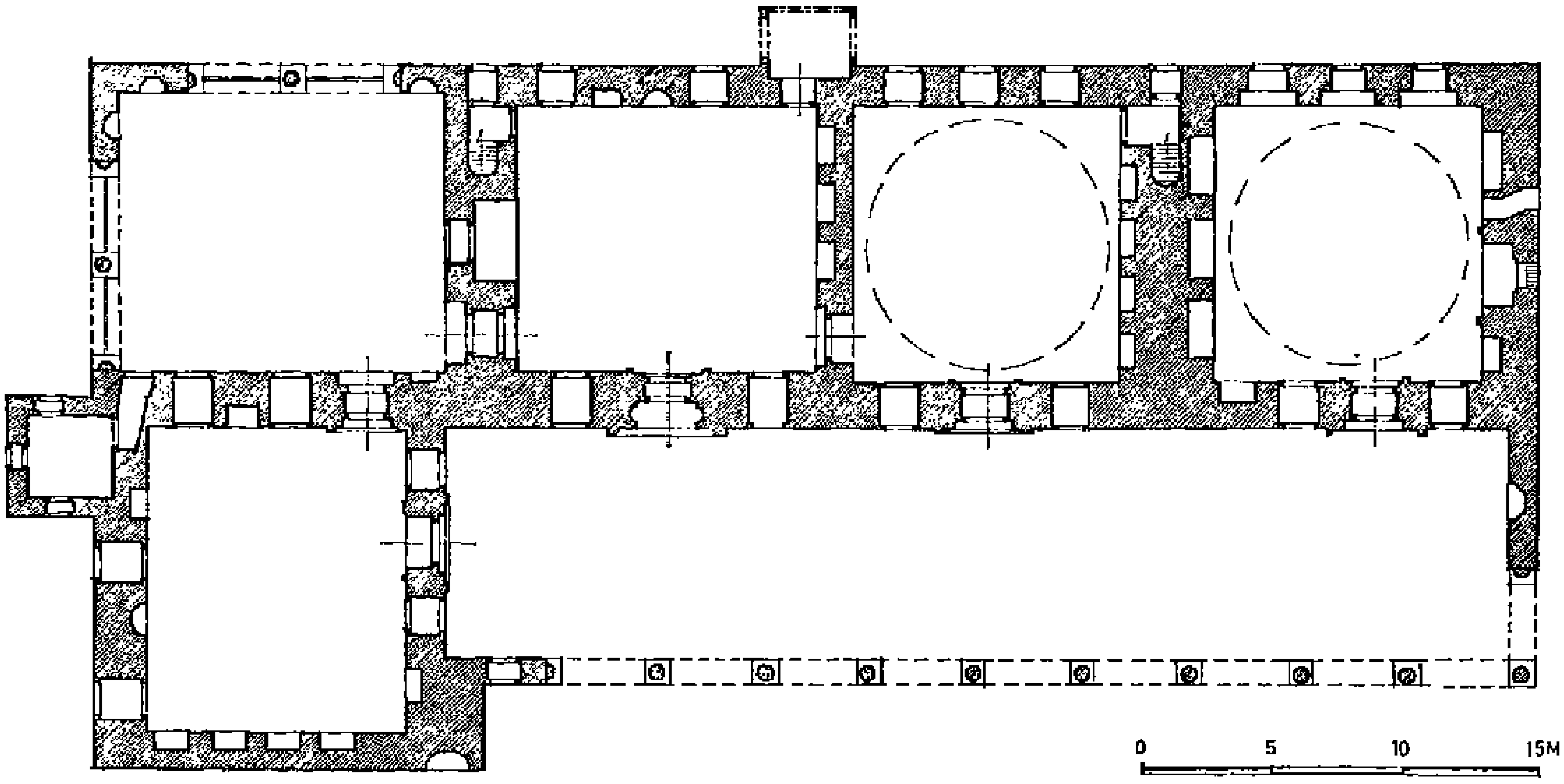
وانشأ الفاتح فيما بعد عدة استراحات فوق تل الزيتون باستانبول وموقعها الآن نقطة سراغليو. وبمضي الوقت (١٤٧٤-١٤٧٩)، تجمعت تلك المباني بعضها الى بعض في نطاق معماري واحد، نموذجه الاساسي ماكان عليه قصر ادرنه. وقد كون هذا العمل، القواعد التي قام على اساسها قصر طوب قابى كما نراه الان. وتبلغ مساحة هذا القصر ٧٠٠,٠٠٠ مترا مربعا، ويحميه من جهة البر، سور ضخم بطول ١٤٠٠ مترا. ويتصل هذا السور بالسور البيزنطي المطل على بحر مرمرة والممتد حتى القرن الذهبي. والسور مدعّم بثمانية وعشرين برجا. ويشتمل طوب قابى سراي على استراحات ومساجد وقاعات اجتماعات ودواوين حكومية، ومكتبات ومعسكرات ومبان اخرى متنوعة، تدور حول اربعة افنية كبيرة، يقع الواحد منها من وراء الاخر. وقد اخذ الموقع شكله الحالي، بعد اضافة عدد من المنشآت الاخرى كالمطابخ واجنحة الحريم والاسبلة والحدائق، على مدى سنوات وعصور متتالية. والقصر الآن متحف ينبض بالحياة، ويضم بين جدرانه : اغنى مجموعات الخزف العثماني وسائر اعمال الفنون الزخرفية الاخرى من كل عصر ابتداء من عصر الفاتح. ومن اقدم واهم المنشآت المعمارية التي ترجع الى اسلوب عصر محمد الفاتح قصر الخزف (جينيلي كوشك) الذي يعود لسنة ١٤٧٢/٨٧٧. ويشغل هذا الجناح جزءا كبيرا من الفناء الاول، ومن بعده استراحة الفاتح، وتشغلهاالان «الخزينة» وتعرض بها المصوغات والمجوهرات. ونلاحظ على جناح الخزف ان التوزيع التقليدي للبيت التركي قد انتقل الى هنا، مع ترجمته الى قصركبير. فهو من طابقين اثنين، وله اربعة ايوانات تطل على قاعة مركزية فسيحة عليها قبة، ثم اربعة غرف في كل ركن، على كل منها قبة بقطر السابقة. وهناك اربعة غرف متتاليات ذوات قباب وعلى محور واحد. وهذه تبدأ من المدخل وتنتهي الى الخارج ببروز ذي خمسة جوانب. وواجهة المبنى لها صفة بعقود عالية واقواس مدببة، محمولة على اعمدة نخيلية تمتد بطول الواجهة (شكل ١٩٩). وتكسو الفسيفساء الخزفية الايوان الكبير الذي يتوسط جدار واجهة المدخل، ويعطينا هذا فكرة واضحة عن روعة وفخامة التقاليد الفنية السلجوقية. ولابد ان نلاحظ بالضرورة، اوجه الشبه بين هذا المبنى وبين مبنى الايوان الكبير في صرجالى مدرسة في قونية (لوحة ١). فخط الثلث المتشابك والمتداخل مكتوب بالابيض على الارضية الكوبلتية. وهناك اربعةابيات من الشعر تعلو الكتابة السابقة ومكتوبة باللون الاصفر. اما الفسيفساء الخزفية فتجمع الوانها بين الفيروزي والكوبلتي والاخضر والابيض، ولسات هنا وهناك من درجات البني. وهذا العمل هو اخر ابداعات الفسيفساء الخزفية في العمارة التركية (لوحة ٢). ونلمح تأثيرات معمارية لكل من بورسة وادرنة، في البلاطات السداسية الشكل وفي المدافيء وارفف الكتب التي تنتشر بين جدران غرف القصر. وتحلي هذه البلاطات الفيروزية اللون، تعبيرات رقيقة مذهبة، تضم اشكالا من السحب الصينية الملتوية والمراوح النخيلية وانواعا من التوريق. اما الفراغات المتخلفة بين موضوعات الرسم فتشغلها بلاطات مثلثة كوبلتية اللون. والمثلثات هنا مرتبة في

حركة تجعلها تلتف حول اضلاع الشكل السداسي، كما يتضح من الشكل التالي:



والقبة التي تغطي الغرفة والتي ينتهي بها المبنى، مكسوة من الداخل باشكال ناتئة من التوريق والموراح النخيلية، وبمثل هذا تزدان قبة الغرفة المناظرة لها في الطابق الاسفل. ويتوسط كل من الواجهات الجانبية، ايوان تحليه صفوف من البلاطات الخزفية. اما الواجهة الخلفية فيحليها الطوب المطلي والبلاطات. وتخطيط الطابق الاول مماثل تماما للذي يعلوه. ويشير كل جزء من اجزاء جناح الخزف الى تأثره بالعمارة السلجوقية والتركية القديمة، ولهذا يعتبر المبنى فريدا في مذاقه المعماري العثماني، كذلك توحي قبته المركزية، بزخارفها من المقرنصات، وبعقودها الحاملة والممتدة على هيئة ابراج، بتأثيرات وسط اسيا وعمارة القره خانيين والتيموريين. والمبنى الان متحف للخزفيات التركية.

وكوشك او استراحة الفاتح (او الخزينة حيث الجانب الشرقي من الفناء الثالث) بسيط في اسلوب عمارته، واكثر وقارا. ويمتد البناء بطول الفناء، ويتكون من قاعة بها مدفأة وقسمين متجاورين تغطي كل منهما قبة. ومساحة صفة الاستراحة ٩×٤١ مترا، وتمتد بامتداد الواجهة، وتحملها اعمدة، من فوقها تسعة عقود مستديرة. وفي اقصى يسار المبنى، مقعد (فرندة) يشرف على الخارج من خلال عقدين في اثنين من جوانبه. وفيما يلي هذا المقعد، غرفة ينتهي بها امتداد الصفة. وفي وسط المعقد، حوض رخامي مفصص، منحوت من كتلة واحدة وبه نافورة. ولابد ان يكون منظر بحر مرمرة، من وراء هذه الفرندة، واحدا من اجمل مناظر الدنيا. وفي الزاوية اليسرى من الفرندة، باب يفضي الى غرفة مرافق. والواجهة الخلفية خالية نسبيا، الا من عدد من النوافذ. ولايخفف هذه الرتابة سوى هيئة عقود المعقد، الى جانب خرجه شباك (مشرفية) من الرخام، ترتكز فوق اربع ركبات (كوابيل) قوية، بارزة عن الحائط. وتوجد هذه الخرجة بالغرفة التي بها المدفأة. وبالخرجة ثلاثة عقود ناقصة في الامام وعقد في كل من الجانبين الاخرين. وهذه الركب الحجرية الكبيرة، مقتبسة عن الادوار العليا للبيوت التركية المصنوعة من الخشب. والقاعة ذات القبة التي الى اقصى يمين الاستراحة، اقيمت اساسا لتكون غرفة دافئة للحمام الملحق بها، والذي اغلق الباب المتودي اليه فيما بعد. اما الغرفة الاخرى المجاورة ذات القبة، فيوجد في ركنها الايمن، باب وسلم ينتهي الى دور ارضي (بدروم). وتم عمل السلم في سمك الجدران (تخطيط ٥٣). وقد بدت ملفتة للنظر اول الامر، تلك العقود المستديرة واعمدتها، الايونية؛ لكن بعد الدخول تحت الصفة، يتحول الامر الى تأثير مختلف، بفعل الحنيات التي بالمدخل وعقودها الناقصة، وعقود النوافذ ذات الاقواس المدببة؛ واذ يحدث هذا جوا جديدا لايسع الانسان الا ان يتأثر به. على ان المعماريين الاتراك لم يعاودوا استخدام ذلك المزيج المكون من تيجان ايونيه



تخطيط ٥٣ـ استانبول، كوشك السلطان محمد الفاتح.

وعقود دائرية في اية صفّة. وتعبّر عمارة هذا الكوشك عن فكر متفتح، باحث عن امكانية استخدام كل الاشكال عن ثقة ومعرفة. والحقيقة ان عصر الفاتح كان عصرا امتزجت فيه تأثيرات عديدة متنوعة

وبعد ان تم بناء باقي اقسام القصر الاخرى، تحولت الاستراحة السابقة، بقرار من السلطان سليم الاول، لتكون خزانة للمجوهرات والنفائس، وماتزال تستخدم لهذا الغرض الى الآن، كجزء من متحف طوب قابي. وهناك قاعة بقبتين، بنيت ايام سليمان القانوني لتكون خاصه باجتماعات مجلس الديوان. ثم القسم الخاص بالحريم وهو مستقل بذاته، ويتكون من ٢٠٠ غرفة، وقاعات استقبال وحمامات. وكلها موزعة حول عدد من الافنية. ويرجع اقدم اجزاء هذه الاستراحة الى القرنين الخامس عشر والسادس عشر. كما تناولت المكان ترميمات وتعديلات عدة. والاجنحة التي تخص مراد الثالث، والحمام السلطاني، والبدروم المرتفع فوق دعائم تحمل اقبيته، والحوض الكبير الموجود به، كل ذلك من عمل المعمار سنان؛ ولم يسلم هذا القسم ايضا من التعديل والتغيير.

وشيد سنان – بالاضافة الى استراحة الحريم – جناح مطابخ السراي. اما استراحتا الحياة REVAN وبغداد، فعملان تمّا في القرن السابع عشر، وهما على جانب كبير من الاهمية من وجهة النظر المعمارية. وقد بنيت الاستراحة الاولى في عهد مراد الرابع، تخليدا لذكرى استيلائه على قلعة اروان EREVAN عام ١٦٣٥، وكان تمام بنائها عام ١٦٣٦. وتخطيط هذا الكوشك مثمن الشكل، تحيط به ثلاثة ايوانات اسقفها خشبية، وتطل على غرفة رئيسية تغطيها قبة. وفي الجهة الرابعة توجد مدفأة بارتفاع ١٥ مترا. وقد كست البهجة هذا المبنى من الخارج، بفضل روعة البلاطات الخزفية التي تغطي جدرانه، فيما بين النوافذوزخارفها، وبالزخارف الرخامية فيما تحت ذلك، وبالصفة ذات العقود. اما فخامته وقوة تأثيره من الداخل فتتركز في البلاطات الخزفية التي كست الجدران من الارض الى القبة، وفيما هناك من زخارف ناتئة من الملاط، حليت بها بواطن الاسقف، الى جانب ماحليت به مصاريع الدواليب والنوافذ من اشغال التطعيم بالاصداف. وترجع زخارف هذه القبة الى وقت متأخر من القرن التاسع عشر.

ثم خلد السلطان مراد الرابع استيلاءه الثاني على بغداد عام ١٦٣٨ ببناء الكوشك الثاني الذي عرف باسم «كوشك بغداد»، المجاور للكوشك السابق. وكان السلطان قد اصدر امره بالبناء، والحملة العسكرية تتأهب للخروج، اما تمامه فكان عام ١٦٣٩. وله تخطيط متماثل وايوانات اربعة اسقفها خشبية، وتطل الايوانات على قاعة مركزية تعلوها قبة بقطر تسعة امتار. ويمكن القول ان هذا الكوشك يمثل تطويرا باروكيا، ظهر قبلا وبوضوح في كوشك الخزف. ويحيط بكوشك بغداد من الخارج صف من البوائك ذات العقود المدببة قليلا، والمحمولة فوق ٢٢ عمودا، وقد اضيفت الى المبنى، قاعة مستطيلة، في ركنه الجنوبي الشرقي. وتقع الابواب في ثلاثة جوانب من الكوشك، وفيما بين الايوانات من كل جانب. اما الجانب الرابع فيضم مدفأة لها مدخنة نحيلة، ترتفع الى جوار القبة. والخزف الذي يغطي هذا الكوشك من الداخل والخارج، والزخارف التي تجلى بواطن الاسقف، وتطعيمات العاج والصدف التي تجلى الابواب والنوافذ، تجعل من هذا المبنى تحفة رائعة، وتؤكد ان عمارة الاستراحات التركية في القرن السابع عشر، لم تفقد بعد مستواها وقيمتها. ويوجد عند نهاية المدرج، عريش للافطار، وهو عبارة عن قبة صغيرة لها رفرف تحمله اربعة اعمدة معدنية صغيرة. بنى هذا العريش، السلطان ابراهيم، عام ١٦٤٠، لكن اهم ماشيد هذا السلطان(١٦٤١)، تلك القاعة الصغيرة التي الى اليسار والتي تعرف باسم قاعة السنة اي الختان. وتزين نوافذ هذه الغرفة بلاطات خزفية كبيرة، وبها اشعار مديح مطولة ترجع الى القرن السادس عشر، واشعار اخرى مماثلة تزين واجهة السبيل الصغير الموجود. وتشد زخارف هذه القاعة انظار كل زوار قصر طوب قابي.

وننتهي هنا بالاستراحة المجيدية، التي بناها، بمنظر فخم رائع، السلطان عبدالمجيد (١٨٣٩-١٨٦١)، وفق اسلوب اوربي، بالفناء السابق، وفي موقع يشرف على بحر مرمرة. وكانت اساسات هذا الكوشك او هذه الاستراحة، اساسات لبناء قديم يظن انه يرجع الى ايام الفاتح.

وتعتبر القصور الكبيرة التي بناها السلطان عبدالمجيد وعبدالعزيز في عدة اماكن خارج استانبول، منشآت ذات احجام اوربية ضخمة، وغريبة عن الذوق التركي في نفس الوقت. وينظر لمثل هذه القصور، على انها بعيدة عن التقاليد المعمارية، التي انتعشت وتطورت اثناء عمارة عدد من الاكشاك والاستراحات والفيلات التركية. واكبر هذه القصور واضخمها، قصر دولمه باغجه، الذي بناه السلطان عبدالمجيد عام ١٨٣٥. والقصر من عمل المعماريين : حاجي امين باشا والاوسطى سركيس باليان، ويجمع مزيجا من الاسلوبين الباروكي والامبراطوري. وتخطيط هذا البناء المعماري الضخم، من اعداد حاجي امين باشا، ويضم اجنحة للحريم وقاعة للعرش، لها قبة كبيرة، واجنحة اخرى عديدة، ومطبخا وحديقة غناء، وكوشكا للعروض الموسيقية، ومسرحا ومرفأ للقوارب، اصابه التدمير اخيرا. وتقرر البناء ليكون القصر مقرا للسلطان.

وبنى السلطان عبدالعزيز قصرا صيفيا عام ١٨٦٥ هو قصر بكلربك، ثم بني قصر جراغان عام ١٨٧١، في موقع قصر قديم لم يكن قد تم بعد، وكان قد بدأه السلطان محمود الثاني، وهو القصر الذي احترق عام ١٩١٠. اما قصر يلديز، الذي تم بناؤه في القرن التاسع عشر، فيتكوّن من عدة اجنحة، ثم زاد فيه السلطان عبدالحميد الثاني، واضاف اليه شاليا (استراحة) ومظلة (Çadır) وعدة اكشاك، ثم اتخذ من هذا القصر مقرا لحكمه. وكان عبدالحميد من هواة النجارة ومارسها ببراعة ودقة، ولذا اضاف للقصر بعض الورش ومسرحا ومكتبة غنية.

ويوجد في خارج استانبول، مجمع يمثل التوزيع التقليدي للقصور العثمانية. ويضم هذا المجمع ٣٦٠ غرفة وبهوا، وقاعة للاجتماعات ومعسكرات ومدرسة ودارا للصناعات (ترسانة) ومخازن للمؤونة ومخابز وحمامات وسجنا واجنحة للحريم واماكن لسكنى العاملين بالبلاط ومسجدا. واقيم هذا المجمع فوق تل في دوغو بايزيد، قرب الحدود الايرانية الروسية، على يد حسن باشا جيلدير اوغللرى، الوزير والحاكم العام لاقليم جورجيا عام ١٧٨٩، وسليل اسحاق باشا، الذي كان حاكما عثمانيا على جورجيا عام ١٧٢٤. وكان جيلدير أوغللرى قد بنى قبل ذلك قصرا مماثلا في اخسقه، وقاعة للاجتماعات مساحتها ٢٠×٣٠ مترا. وتشير مابها من كتابات الى انها اقيمت لتكون استراحة صيفية، والى ان تاريخها يوافق ١١٩٩/١٧٨٤. ويشرف المسجد بقبته ومئذنته على كل المبنى. اما المداخل الضخمة، والعقود المدببة، وزخارف المقرنصات، فتقترب باسلوب البناء من الاسلوب السلجوقي اكثر من اقترابه من العثماني. كذلك فان الزخارف النباتية المحفورة بقوة على الحجر، تبدو غريبة عن الفن التركي، قريبة من القوقازي (شكل ٢٠٠).

وتتمثل الصفات العامة، الغالبة على المنزل التركي – الى حد ما – في المرادية، في بورسة (القرن ١٧) ومشروطه يالى Meşruta Yalı الذي بناه عموجه زاده حسين باشا من اسرة كوبريلي(١٦٩٨)في قانليجه، على البسفور. ويتكون بيت المرادية من طابقين وسط حديقة وبدروم وغرفة استقبال (سلاملق) واجنحة للحريم ومطبخ، وبهوين يطلان من خلال صف من العقود على الحديقة. وتزين بواطن الاسقف زخارف هندسية متشابكة واخرى مرسومة، ومثلها مصاريع الاصونة (الدواليب) والادراج وحنيات ارفف الكتب. ويتكون اثاث المنزل التركي من اريكة عريضة ومنخفضة وعدد من الطنافس لتغطية الارضيات وحشيات تنثر فوق الارائك. ولم يبق من هذا البيت سوى غرفة واحدة. وتخطيطه على هيئة الحرف (T) مقلوبا، ويمتد احد اذرعه في الماء، وله قبة خشبية في وسطه. وتتوسط قاعة الديوان او الصالة حوض ونافورة رخامية فاخرة. ويطل البيت على البسفور من خلال نوافذ عريضة في مستوى ارض الصالة. وابواب الغرف والاصونة تحليها تطعميات من العاج والصدف. والجدران مزخرفة باشكال متناسقة، ثرية في اسلوبها، وكذا بواطن الاسقف. ومع ان هذا البيت في حالة سيئة حاليا الا انه سوف يظل انقى الامثلة – الموجودة الى ايامنا هذه – لعمارة المنزل التركي القديم.

الفصل التاسع عشر

الحمامات العثمانية

اقام العثمانيون منشئآت كبيرة ومتطورة، حول الينابيع والحمامات. فحمامات اورخان، وحمام حاجي حمزة (بداية القرن الخامس عشر، وحمامات اسماعيل بك، ذات القباب المزينة من الداخل باشكال النجوم والفصوص الحلزونية الشكل (من نفس القرن)، كلها حمامات نمطية مع تنوع في اشكال قبابها. والغرفة الدافئة في حمام تيمور طاش في بورسه - وهي - باتفاق الجميع - من عهد بايزيد الاول، ذات قبة قطرها ١٦ متر، محمولة على دلايات منشورية، وتعتبر المثل الوحيد من هذا المقياس الكبير. ويلدريم حمام في مدورنى، وحمامات بولى وبرجامه، كلها ذات مساحات رحيبة وغنية بالزخرفة من الداخل. وحمام العين الساخنة القديم (اسكى قابلجه)، من اعمال مراد الاول، وهو في موقع نبع بيزنطي متخرب في جكركه بمدينة بورسة. ومع ان اعمدته وتيجانها وسائر مواد بنائه، كلها سابقة الاستخدام في عمائر بيزنطية، الا ان الحمام اصبح عملا معماريا تركيا. ويتكون من غرفة لتغيير الملابس، على هيئة رواق كبير يعلوها قبتان، الواحدة من وراء الاخرى. وتتسع قاعدة القبة الثانية باضافة نصفي قبة في الجانبين. وتتصل هذه الاخيرة بالغرفة الدافئة، وبها هي الاخرى قبة فوق ثمانية اعمدة، تستند على الجدران؛ ثم يلي ذلك غرفة ساخنة بها حوض الماء الساخن. والقبة هنا تقوم على ثمانية اعمدة وعقود مستديرة داخل الغرفة المربعة. وتتسع الجوانب باضافة الحنيات الركنية. وتوجد في قمة كل قبة كوة نافذة تسمح بدخول الضوء، كما توجد في الغرفة الدافئة، وغرفة تغيير الملابس المجاورة، احواض تتوسطها النافورات.

ونأخذ من بعض النقوش الكتابية الموجودة بحمام النبع الجديد انه تأسس عام ١٥٥٣/٩٦٠، على يد رستم باشا، الصدر الاعظم لسليمان القانوني. وينم تخطيطه عن اسلوب واضح التطور. فبعد غرفة تغيير الملابس والغرفة الدافئة بقبتها وبالامتداد الحاصل بانصاف القباب، يمر الداخل الى الغرفة الساخنة من خلال غرفة موصلة، تغطيها قباب ثلاث صغيرة ومتجاورة. وتحتوي الغرفة الساخنة على حوض كبير للماء الساخن. ونجد تحت القبة هنا، ثماني حنيات على هيئة ايوانات، ولها عقود مدببة، وتتجاور كلها مكونة شكلا نجميا. وجدران الغرفة ذاتها مربعة وسميكة، ويكسو ارضيتها رخام واحجار ملونة بطريقة الفسيفساء، واشكال نجمية متشابكة. وتزين الجدران بلاطات خزفية سداسية الشكل؛ وكذلك الحنيات حيث تحتوي اشكالا مماثلة. وفي الحنية المواجهة للمدخل. نص مكتوب باللون الابيض على ارضية كوبلتية، وفيه ان الحمام من عمل رستم باشا.

ويضم كل مجمع سلطاني في استانبول، واحدا من مثل هذه الحمامات. من ذلك : حمام محمود باشا، وقد بني اصلا ليكون حماما مزدوجا، بحيث يجمع خدمات كاملة لراحة الرجال، وخدمات اخرى كاملة ومنفصلة لراحة النساء. ولم يبق من هذا الحمام الآن سوى القسم الخاص بالرجال. ويتكون هذا القسم من غرفة لتبديل الملابس، عليها قبة كبيرة تحملها مقرنصات، وغرفة ساخنة مثمنة الشكل ومحاطة بعدد من القباب الصغيرة، ولكل منها نمط مختلف من الزخرفة. وتعطينا النقوش الكتابية الموجودة، ان تاريخ تأسيسه يرجع لسنة ١٤٦٦/٨٧١، ويكون بهذا هو اقدم حمامات استانبول، حيث لايوجد بها اثر لحمامات بيزنطية.

ومن الحمامات المزدوجة ايضا، حمامات بايزيد. وهي حمامات ضخمة ترجع الى القرن السادس عشر. والقبة الموجودة في غرفة تغيير ملابس الرجال، يزيد قطرها على ١٥ مترا.

هذا ولم تتح الحمامات فرصا كبيرة للمعماريين لكي ينوعوا ويبتكروا، ولذا لم يكن هناك بد من تقبل واتباع المألوف، فيرتبوا الأقسام المختلفة بما يتفق والتخطيط الشائع المعروف. ومع ذلك فقد حاول المعماريون الترك، خلق اشكال جديدة من خلال ايجاد حلول متنوعة للمشاكل الملحة والدائمة.

وخصكي حمام يعتبر اكبر الحمامات؛ وقد بناه سنان لخرّم سلطان قرب مسجد السلطان احمد، عام ١٥٥٣. وهو حمام غير عادي من الحمامات المزدوجة، اذ يبلغ طوله ٧٥ مترا، بسبب وصل الغرفة الساخنة للرجال، بالغرفة الساخنة للنساء بحائط يفصل بين الغرفتين. والشيء الذي نراه جديدا في هذا الحمام، استخدام الطوب والحجر في زخرفة الجدران. كما ان له صفة ذات اعمدة تواجه اياصوفيا. وتقع هذه الصفة ذات المنظر الاخاذ، قبل غرفة تبديل الملابس بالحمام. وبلاط ارضية الغرفة الساخنة مصنوع من رخام ملون، وتحليه تعبيرات غنية من الرسوم الهندسية النجمية والمتشابكة (شكل ٢٠١). ومن بين الحمامات الاخرى العديدة التي بناها سنان، سواء في طوب قابي سراي او في غيرها باستانبول، الحمام الخزفي او الحمام المغطى بالبلاطات الخزفية (جينيلي‌حمام). وقد اوقفه على اعمال البر في زيرك، خير الدين بربروسه باشا . وهذا الحمام جدير باهتمام المشاهد، ولاسيما السقف الخشبي الذي يغطي غرفة تبديل الملابس، والشادروان المحلي بالرخام الملون، والبلاطات الخزفية المرسومة، التي تكسو جدران غرفة المياه الساخنة. وهناك الحمام التوأم (جفته حمام) الذي بناه سنان بأمر من صوقللي محمد باشا. ففي مقدم هذا الحمام غرفة لتبديل الملابس، عليها قبتان ترتكزان على الجدران الخارجية، وتزينهما اشكال من حجارة ذات لونين. وتبدو صفة مدخله وبوائكها مضافة في عصر متأخر. وكان مألوفا، ومفضلا لدى الناس، ان تتعدد الحمامات الصغيرة وتنتشر في كل حي وفي كل مدينة، اكثر من ان تقام حمامات مركزية ذات احجام ومساحات كبيرة. ومعظم الحمامات التي انشئت في مختلف انحاء الامبراطورية ماتزال تؤدي وظيفتها الى اليوم. ومن بين هذه : حمام روداش الذي بناه صوقللي مصطفى باشا في بوده ببلاد المجر عام ١٥٦٦. وقبة هذا الحمام كبيرة، تصل الى عشرة امتار. وبأسفل القبة حوض يقوم على عقود منسقة على هيئة مثمن تحملها ثمانية اعمدة من البورفير الاخضر. ويسمى اوليا جلبي هذا الحمام باسم الحمام ذو الاعمدة الخضراء، بسبب لون تلك الاعمدة. وروداش حمام، الذي مايزال يؤدي وظيفته الى الآن، هو من حصيلة مرحلة بلغ فيها نمط التخطيط المعماري للحمامات التركية اعلى درجات النضوج.

الفصل العشرون

التحصينات التركية وقلاع الاناضول

لما كانت مدن الاناضول، من شرقه الى غربه، آخذة في التوسع والتطوير المستمر، فقد اخضع هذا اسوارها وحصونها للكثير من الترميم والاصلاح الواسع المدى، حتى لقد اعيد بناء بعضها بالكامل. وتعتبر اسوار مدينة دياربكر من اقدم الاسوار، وهي تمثل متحفا متعدد الاشكال، كثير الزخارف والنقوش، التي منها ماهو من الكائنات الحية ومنها ماهو كتابي. وترجع اقدم الاجزاء الى ايام الرومان. غير انه بعد استيلاء السلاجقة على المدينة عام ١٠٨٨، انشغلوا بعديد من الاضافات والتوسعات، مما غير في شكلها العام، واضفى عليها الصفة التركية. فنرى، مثلا، الكتابات الكوفية المزهرة على الابراج الاربعة التي بناها ملكشاه، وكتابات اخرى على الجدران التي رممها واصلحها طوتوش، حول تلك المدة ذاتها. ونرى مع الشريط الكتابي الذي عمل على اسم ملكشاه – وتاريخه ٤٨١هـ/١٠٨٨م – رجلا يجلس القرفصاء، بين ثورين راكعين، في وضع متقابل الى يمينه ويساره. ونجد في الجانب الاخر من الشريط : حيوانات من ذوات الاربع، ونقشا لطائرين من طيور الصيد بأجنحة ممدوده الى اسفل، كما نجد على نفس المستوى، كبشين متقابلين. والابراج الضخمة بهذه القلعة من عمل الارتقيين، الذين اتخذوا من دياربكر حاضرة لهم. وابتداءً من عام ١١٨٣ وماتلاه، اصبحت لباب الرها صورته النهائية وذلك على يد محمد بن ارسلان الارتقي، بينما يرجع كل من برج اولو بدن وبرج يدي قرداش او الاخوة السبعة، الى ايام الملك الصالح محمود الارتقي (١٢٠٨م). وهذان البرجان هما الاكثر اتقانا والاحسن مظهرا. ويبلغ قطر البرج الاول ٢٥,٥٠ مترا، وبه شريط عريض من الكتابة؛ ويشغل نصف جزئه العلوي، صورتا اسدين برأس آدمي، على جانبي نسر برأسين يعلو عن الاسدين، ومن تحت ذلك زوج آخر من الاسود المحفورة. وصورة هذا البرج لايمكن نسيانها، حتى لقد اصبح علما على المدينة. ونأخذ من النص المنقوش على البرج، ان مهندسه هو ابراهيم بن جعفر؛ وانه اتم ذلك بتكليف من السلطان الملك الصالح محمود الارتقي (شكل ٢٠٢).

اما برج الاخوة السبعة (Yedikardeş) فمساحته اكبر من البرج السابق، اذ يبلغ قطره ٢٧,٨٠ مترا. وهو من عمل يحيى بن ابراهيم الصوفي، وذلك وفق تخطيط اعده بنفسه السلطان الملك الصالح محمود الارتقي. والجزء العلوي من هذ البرج في حالة سيئة من التدمير. ويحيط به، في نصفه العلوي، شريط عريض من الكتابة. ونجد هنا ايضا الشعار الارتقي، وهو النسر ذو الرأسين، مع اسد الى يمينه واخر الى يساره. ويعلو هذا الشعار الشريط الكتابي السابق. ويحتوي البرج على سبع غرف لكل منها مزغل. ويعلو باب الرها نقش ارتقي تاريخه ١١٨٣، وتوجد الى يمين هذا النقش والى يساره، اشكال على هيئة تنين ورأس ثور على صنجة مفتاح العقد، وطوق، موضوع اسفل طائر من طيور الصيد، بأجنحة ممددة ومحفورة حفرا بارزا.

والقسم الذي يشغله الجدار والبابان، يبدو واضحا الى حد ما، انه مما يرجع الى زمن المنكوجكيين في ديوريكي. وتشير النقوش الموجودة الى ان احد الابواب يعود لسنة ١٢٣٦/٦٣٤، بينما يعود الباب الثاني لعام ١٢٤٢/٦٤٠. وهناك نقش لاسدين فوق برج داخلي بالقلعة. وهو برج مرتفع، متعدد الاضلاع، وجدير بالملاحظة والاهتمام. ثم انه لم يبق منه للان سوى بقايا قليلة من جدرانه، التي تتصل بالبرج السابق. وتشير النقوش الموجودة، الى ان بناءه يرجع الى ايام حسام الدولة والدين (١٢٥٢/٦٥٠).

ويرجع تاريخ قلعة قيصرية الى العصر السلجوقي، وهي في حالة طيبة من الحفظ نسبيا. وبرج يوغون، والحوائط والابراج التي في الناحية الجنوبية، كلها من عمل عزالدين كيكاوس، بين عامي ١٢١٠ و ١٢٢٩. اما الابراج الثلاثة المبنية بحجر مربع دقيق، فمن عمل علاءالدين كيقباد الاول عام ١٢٢٤؛ ويؤكد ذلك نقش كان موجودا هناك. واسوار المدينة تخربت الآن بالكامل، ولاشك انها كانت في حالة جيدة فيما مضى. وقد قام الفاتح بكثير من الاصلاح والترميم في قلعة قيصرية، وبنى بها مسجدا باسمه عام ١٤٦٦.

ولم يبق شيء الآن من اسوار مدينة قونية. وكانت تنافس في روعتها روعة اسوار مدينة دياربكر. وكل مابقي هناك، بعض مخلفات من اعمال الحفر والنحت، محفوظة الآن بالمتاحف. وفي عام ١٨٣٨، شاهد فون مولتكه اسوار تلك المدينة؛ ووصف ثراء زخارف نقوشها السلجوقية. وما اشكال الملائكة المجنحة (شكل ٢٠٧) المأخوذة من على جانبي مدخل المدينة، الا جزء من موضوع ثلاثي يكمله اخر في الوسط، كان يشغل مركز العقد. كذلك زينت الاسوار بحفر رائع يمثل نسرا ذا رأسين هو رمزعلاءالدين كيقباد.

ومن بين مئات القلاع التي بنيت في عهد العثمانيين، تجيء قلعتا انادولى حصار وروم ايلي حصار —وهما قلعة الشاطئ الاناضولي وقلعة الشاطئ الاوربي من البسفور— كابرع مثل لتطور هذه المنشآت معماريا. وترجع اهمية القلعة الاناضولية، التي بناها بايزيد الاول عام ١٣٩٥، الى كونها اول بناء تركي في هذه المنطقة. وقد اطلق عليها اسم كوزلجه حصار اي الحصون الرشيقة، وقد نالت كثيرا من رعاية محمد الفاتح، فدعمها وزاد فيها واحاطها بالابراج والاسوار. ثم بني الفاتح كذلك قلعة روم ايلي حصار، التي عرفت باسم بورغاز كسن (Boğazkesen) اي قاطعة البوغاز، التي بها يتم غلق البسفور تماما مع القلعة السابقة المواجهة. ولاشك انهما اضفيا على البسفور الكثير من الحيوية والروعة. وتشغل روم ايلي حصار مساحة تبلغ ١٢٥×٢٥٠ مترا، وتتكون من ثلاثة ابراج كبيرة، لاحدها ١٢ ضلعا، امّا البرجان الاخران، فمستديران. وتحمل هذه الابراج اسماء : خليل باشا وصاروجه باشا وزغنوس باشا، وتتصل بالجدران الخارجية التي يبلغ سمكها سبعة امتار. ويقع برج خليل باشا، ذو الاثنى عشر ضلعا، على حافة البسفور،

ويبلغ قطره ٢٣,٣٠ مترا، ويرتفع عن سطح البحر بمقدار ٣٥,٣٥ مترا، اما البرجان الاخران فيستقران فوق التل الذي يقع وراء البرج الاول. ويبلغ قطر البرج الثاني برج صاروجه باشا ٢٣,٨٠ مترا وارتفاعه ٢٨ مترا؛ بينما يبلغ قطر برج زغنوس باشا ٢٦,٧٠ مترا، وارتفاعه ٢١ مترا. ومن بين الابراج الصغيرة الاثنى عشر، المنتشرة بين تلك الابراج الثلاثة الكبيرة، نجد ستة منها متعددة الاضلاع، وستة اخرى اسطوانية. ويظهر هذا العمل لمشاهده من البسفور، مدى ماهناك من روعة معمارية واضحة؛ بل انه يعرض نفسه على الزائر، كواحد من ابدع مناظر الدنيا. وفي اغسطس ١٤٥٢، وقبيل حصار مدينة استانبول، بدأ الفاتح بناء واستكمال هذه القلعة، وكان تمامها في وقت قصير جدا لايكاد يصدق، اذ بلغ اربعة اشهر ونصف (شكل ٢٠٣).

ثم أنشا الفاتح عام ١٤٥٨، قلعة الابراج السبعة (Yedikule Hisar)، التي تعتبر حامية مدينة استانبول من جهة بحر مرمرة. وهي ذات تخطيط غير مالوف، جاء على هيئة نصف نجمة، بعد اضافة ثلاثة ابراج اسطوانية واربعة حوائط تصل بينها وبين برج قوس النصر المعروف باسم الباب الذهبي. وقد اضيف برجان اخران الى الحوائط التي بناها يوديسيوس الثاني – منتصف القرن الخامس – والموجودة على جانبي الحوائط السابقة. وبلغ ارتفاع هذه الحوائط ١٢ مترا وسمكها خمسة امتار. ولايعرف على وجه التحديد السبب الذي من اجله بنيت قلعة الابراج السبعة. وظل هذا لوقت طويل مقراً للخزانة، ثم تحول فيما بعد، ولوقت طويل ايضا، فأصبح سجنا.

الفصل الحادي والعشرون

الاسبلة والششم

بنيت معظم الاسبلة والصنابير (الششم) في واجهات المساجد والمدارس ببلاد الاناضول، مع بداية عصر السلاجقة، واستمر ذلك فيما تلاهم من عصور؛ وماتزال هذه المنشئات باقية الى الان. واذا رجعنا الى سبيل كوك مدرسة، في سيواس، وجدنا انه انشيء عام ١٢٧٢. وهو مزوق بحجارة ذات لونين، في حنية ثلاثية الفصوص، وتشغل اركانه حليات محفورة حفرا عميقا تمثل اشكالا متشابكة؛ ومن حول ذلك شريط زخرفي مزدوج. ويعلو هذه الزخارف، سطران من الكتابة بخط النسخ السلجوقي. وهناك امثلة سلجوقية اخرى، ماتزال باقية، منها السبيلان الموجودان على جانبي صفة مدخل مجمع صاحب اتا في قونية، وهو المجمع الذي بناه كولوك بن عبدالله عام ١٢٥٨. ونقرؤ على احد هذين السبيلين اسم صانعه «عمل كولوك عبدالله»، مكتوبا في سرتين مستديرتين.

وابسط انواع الششمات تأخذ شكل حنيات حائطية مدببة العقد ومن الحجر المنحوت، ثم تكسى من الامام ببلاطات من الرخام وتزوق بالنقوش فقط او بالنقوش والكتابات احيانا. ويخرج الماء من صنابير، تنفذ من خلال بلاطات التكسية، منسابا الى جفنات تتلقاه. وهناك اعداد من هذاالنمط البسيط لاحصر لها، تمد الناس بماء الشرب؛ او بالماء الذي يستخدمونه في سائر اغراضهم المنزلية. وتنتشر هذه الصنابير في الشوارع وعند مفترقات الطرق في كل مدن الاناضول. ولانعرف الا القليل عن تاريخ انشاء هذا النوع من الاسبلة، والقليل منها يحمل تاريخا او نقشا على جدرانه. وكان المعروف من هذه الاسبلة في استانبول وحدها ٨٠٠ سبيل تقريبا، عليها كتابات منقوشة، وكان ذلك الى وقت قريب، لكن مما يؤسف له، ان اكثرها تهدم لسبب او اخر، وبعضها نقل من مكانه الى موقع جديد. ويشير سجل الاراضي، في عهد مراد الرابع، ان كان ثمة ١٠٣٩٠ سبيلا تقوم بوظيفتها.

واقدم الاسبلة العثمانية (الششم) الموجودة حاليا : سبيل داود باشا (١٤٨٥)، ويضم جفنة رخامية داخل حنية بعقد مدبب. ثم تغير اسلوب بناء الششم تبعا لاسلوب وظروف المباني التي الحقت بها. اما الاسبلة ذات الجوانب الاربعة، فقد ارتفعت في مواضعها كالفيلات او الاكشاك الصغيرة، وسط الميادين العامة، واضفى عليها هذا فخامة وروعة. وجهزت هذه الاسبلة بالماء الجاري وزخرفت واجهاتها بالزخارف الجميلة. وكان منها ذات الواجهتين او ذات الشعبتين (جاتال جشمه).

وقد امر السلطان سليمان القانوني، مهندسه المعمار سنان، ان يصل العديد من خزانات هذه الاسبلة بقنوات المياه الجارية بالمدينة، لكن هذه القنوات، والعقود التي كانت تحملها من مسافات بعيدة، والتي ترجع الى ايام الامبراطور فالنس (٣٦٤–٣٧٨) لم تلبث ان تخربت وتعطلت بمضي الزمن. ولما كان عدد سكان المدينة اخذاً في الازدياد بصورة واضحة، منذ العصر الروماني، فقد رأى سنان تأمين مصادر الامداد بالماء، بأن يبني على مدى عشر سنوات (٥٤–١٥٦٤)، سلسلة من الخزانات وعددا من قناطر نقل المياه مثل قناطر بند وقناطر اوزون وقناطر مغلاوة وقناطر كوزلجه وقناطر مدِرّسى كوي. وتكلفت هذه القناطر، قدر ما تكلفه بناء مجمع السليمانية. وبلغ ارتفاع قناطر مغلاوة ٣٥ مترا، وطولها ٢٥٧ مترا. وفي الوقت ذاته، اعاد سنان بناء القناطر القديمة التي كانت قد دمرتها الاعاصير، واصبحت تحفة من ناحية المظهر واسلوب العمارة. وكانت اجهزة ضخ الماء تسحب من خزانات متعددة : فكان سبيل الاربعين (قرق جشمه) يأخذ ماءه من غابة بلغراد ومن كمربرغاز، ومنها الى اكرى قابى، عن طريق منحدرات ايوب. وكانت مياه حي بك اوغلى تصل من خزانات بناها السلطان محمود الاول في باغجه كوى، الى احواض في حي تقسيم، حيث تقوم مضخات الماء بتوزيعها، (يرجع الى تلك اللحظة ظهور اسم «تقسيم» الذي اصبح علما على الميدان المعروف به اليوم في استانبول). واحدث اجهزة ضخ الماء وتوزيعه هي التي تعمل بالحميدية (كاغدخانه). وقد عملت انابيبها من الصلب بفضل اهتمامات عبد الحميد الثاني (١٩٠٤)، من اجل ان تقوم بتغطية احتياجات منطقة بك اوغلى والشاطئ الاوربي للبسفور.

وتزايدت اعداد الششم والاسبلة والشادروانات والخزانات في سرعة واضحة، بفضل اتساع نظام توزيع المياه بالمدينة. وكانت الشادروانات الموجودة في افنية المساجد والمدارس، على جانب كبير من الرشاقة والاناقة، وبدت وكأنها شاليهات او فيلات صغيرة، انيقة، ذات اشكال مربعة او نجمية، مغطاة بقبة او بسقف مسطح، ومحاطة بالاعمدة او الدعامات التي تربط بينها الواح رخامية او معدنية مسردة. وتعرف النماذج الاولى لاسبلة القرن الرابع عشر باسم «اسبلة الكتاب». وكانت هذه المنشآت تجمع بين ان تكون سبيل ماء للناس ومدرسة لتحفيظ القرآن. ويشاهد هذا النوع في القاهرة على عهد المماليك. ويجيء مثل هذه الاسبلة، على هيئة نافذة في ركن المبنى، وللنافذة عقد تحجبه شبكة او شراعة مسردة. وكانت للسبيل وظيفة جمالية تقوم مقام حلية تزيّن واجهة العمائر والابنية المختلفة. ولم يقتصر الامر على توزيع الماء على المارة، وانما كان يوزع على الناس «الشربات» في بعض المناسبات في طاسات من النحاس. وهناك نوع من الاسبلة المبالغ في زخرفتها، اطلق عليه اسم «السلسبيل» وكان هذا النوع يقام زيادة في بهجة الحدائق والبساتين. وكانت الجفان الصغيرة ترتب في صفوف متتالية، الواحد منها تحت الآخر في هذا النوع من الاسبلة فاذا تساقط الماء من الاعلى، سقط الى الذي يليه ... وهكذا ... وكأنه شلال صغير. ثم يجتمع الماء كله في حوض اكبر، يجيء في مقدم هذا المشهد. وشاع عمل هذه السلسبيلات في مرحلة ازدهار الاسلوب الباروكي، واتخذت اشكالا مختلفة تلفت الانظار بين الاشجار والازهار، وذلك في حدائق الشواطيء والفيلات المطلة على شواطيء البسفور.

ولم تأخذ عمارة الاسبلة التركية مظهرها الكامل حتى النصف الثاني من القرن السادس عشر. وكان اعظم مراحل تطورها وبهائها في نهاية القرن السابع عشر، اي وقت مرحلة ازدهار زهرة التوليب (لاله)

ومابعدها. فقد اخذت الاسبلة عند ذلك اشكالا متعددة. وظهرت في واجهات العمائر وعند منعطفات الطرق، وكأبنية مستقلة. ولكن اكثر هذا اختفى الآن تماما. ومن امثلة النمط البسيط لاسبلة القرن السادس عشر، مابناه سنان في ركن مقبرته. ويتكون السبيل من خمس نوافذ مربعة الشكل وقبة لها رفرف يعلو تلك النوافذ. وظهر بعد ذلك سبيل قوجه سنان باشا، بناه المهندس داود اغا عام ١٥٩٤ في السوق المغطى (جارشى قابى). وهو نموذج كلاسيكي كامل التطوير، ذاعت فكرة اقتباس خطوطه الرئيسية لمدة طويلة، ولاسيما في مرحلة ازدهار التوليب ايضا. ومن الاسبلة التي تشبه هذا النوع : سبيل غضنفر اغا (١٦١٣)، عند اسفل قناطر بوزدوغان (فالنس)، وسبيل قويوجى مراد باشا في حي (وزنجيلر) (١٦٠٦) وسبيل بيرم باشا في خاصكى (١٦٣٥)، وسبيل تنسب الى السلطان ابراهيم في ركن للمقابر بايا صوفيا (١٦٤٨)، وسبيل مرزيفونلو قره مصطفى باشا في السوق المغطى (١٦٨٤)، وسبيل عموجه زاده حسين باشا في سراجخانه باشي. اما السبيل ذو النوافذ الخمس الموجود بالركن البارز في مجمع نوشهرلى ابراهيم باشا (١٧٢٠)، في شهزادة باشي، فيمثل قطعة فنية رائعة تعكس ثراء ومميزات عصر التوليب. وقد اتخذ هذا السبيل نموذجا لما انشىء بعده من اسبلة.

وقد حدث تطور جديد في عمارة الاسبلة والششم، يظهر واضحا في عصر السلطان احمد الثالث. فهذه المسقاة الضخمة، ذات الاربعة اسبلة في اركانها الاربعة، والاربعة ششم في جوانبها الاربعة، بناها السلطان احمد الثالث خلف ايا صوفيا. وامام الباب الخارجي لمدخل طوب قابى سراي، وهي تحفة بالغة الروعة من وجهة النظر المعمارية (شكل ٢٠٤). والى يمين ويسار كل صنبور من الصنابير الاربعة التي بالجوانب، حنية للجلوس كحنية المحراب. اما الاسبلة التي في الاركان فمغطاة نوافذها بستائر من المعدن المسرد او الشبكي. ويعلو المبنى كله سقف شبه هرمي كانه هرم ناقص، تعلوه خمس قباب صغيرة لها رفرف عريض. وتسود الزخارف الرفرف والجدران بالكامل. وتشتمل على تعبيرات جديدة ومتنوعة مستوحاة من الفن الاوربي. وزيادة على التذهيب، فهناك تطعيمات بالحجر الملون وبلاطات خزفية وحفر على الحجر واشعار مديح من نظم الشاعر سيد وهبي. اما العبارة المكتوبة والتي صاغها احمد الثالث بنفسه فتقول : «افتح باسم الله، واشرب الماء، وادع لاحمد خان»، وتعطينا هذه العبارة تاريخ الانشاء، وهو ١١٤١هـ الموافق لسنة ١٧٢٨م.

وبني السلطان احمد الثالث مسقاة عامة اخرى وكبيرة، عند مرسى السفن بمدينة اسكدار. وهي غنية الزخارف وباسلوب السابقة، الا انه في الثانية، استبدل اسبلة الاركان، بصنابير رقيقة وصغيرة. اما المسقاة البديعة الموجودة بجوار مرسى المدفعية (طوبخانه)، فتغطيها بالكامل، الزخارف المحفورة على الحجر. وقد بناها السلطان محمود الاول عام ١٧٣١، وهي تخلف سابقاتها.

وهناك المسقاة التي بنتها صالحة سلطان، ام محمود الاول، عند عزاب قابى عام ١٧٣٢. وينتمي هذا العمل الى مستوى المجموعة السابقة. وفيه سبيل يبرز من احد الجوانب، به ثلاث ششمات، اما الجوانب الثلاثة الاخرى فلا شيء بها على الاطلاق.

وششمة بركة زاده، من عمل وزير المالية محمد افندي، في كلطه عام ١٧٣٢، وذلك اثناء حكم السلطان

محمود الاول. ولهذه الششمة واجهة واحدة، وهي مشهورة بزخارفها الغنية وبكثرة نقوشها الكتابية، وفي اعلى الجانبين بهذه الششمة، يوجد صنبوران صغيران رقيقان ايضا.

وابدع امثلة الاسبلة مظهرا بمدينة استانبول، هي الاسبلة ذات الجوانب الثلاثة، وذات الاسلوب الباروكي. ويمكن ان نعد من بين تلك الامثلة : سبيل حاجي امين اغا (١٦٤٤) في دولمه باغجه، حيث استخدمت الاعمدة الكورنثية لاول مرة. وسبيل قوجه يوسف باشا (١٧٨٧) في قباطاش. وقد نقل من مكانه الاصلي ووضع تجاه واجهة مسجد ملا جلبي في فندقلي، ثم هو اخيرا في موقعه الحالي، مستندا الى حائط صاعد. وهذا السبيل نموذج اصيل، ويضم سبيلين صغيرين في نافذتين الى يمين ويسار ششمة في الوسط. ويمكن ان يدخل ضمن هذه المجموعة السبيل الذي انشأته الوالدة مهرشاه في ايوب عام ١٧٩٦.

اما سبيل نقشديل والدة سلطان الموجود بمنطقة الفاتح والمؤرخ ١٨٠٩، فذو اسلوب يفيض بالحيوية. فهو نصف دائري، وله نوافذ من الشبك المعدني، وقبة ترتكز مباشرة فوق الاعمدة ودون ماعقود ظاهرة. ويقع في واجهة القرافة التي يرقد بها محمود الثاني. وهذا السبيل واحد من انجح امثلة الاسلوب الامبراطوري.

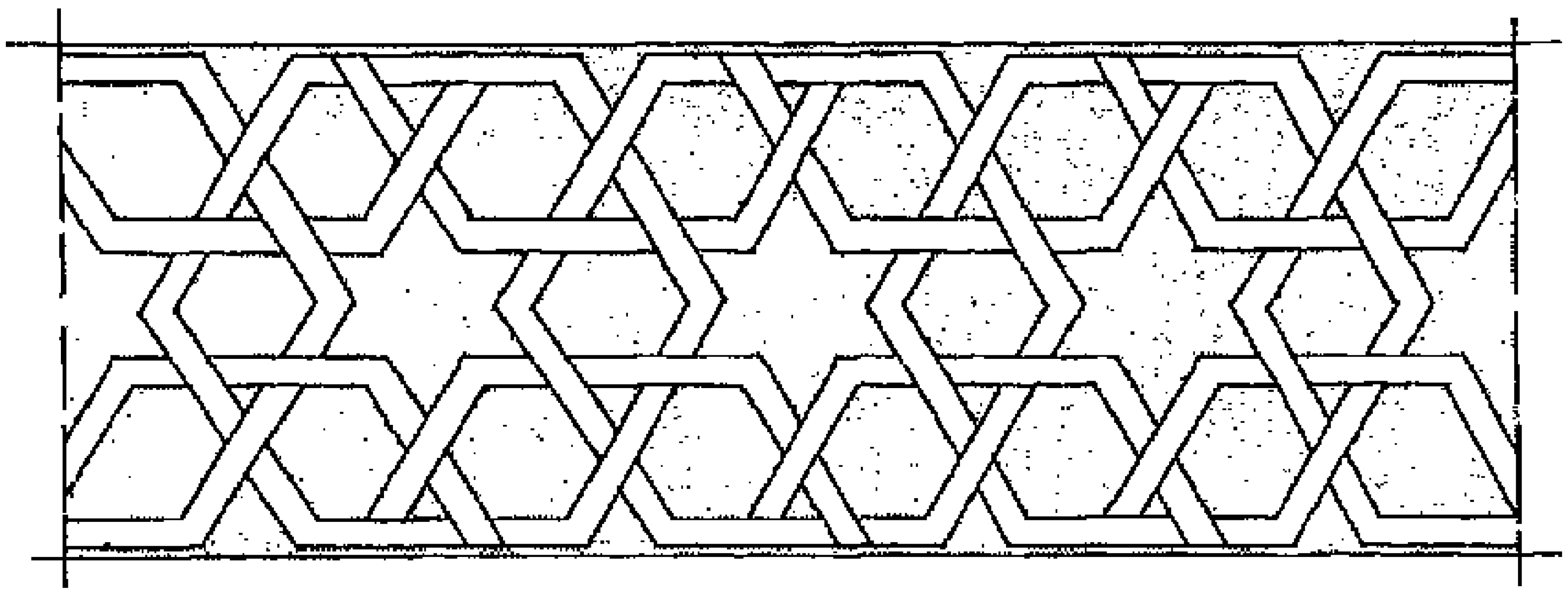
الفصل الثاني والعشرون

النقش والحفر والنحت

استمرت تعبيرات المراوح النخيلية والتوريقات الرومية الاناضولية، والزخارف الهندسية الناجمة عن تقاطع الاشكال المثمنة او المسدسة -التي عرفها القره خانيون والغزنويون والسلاجقة العظام في القرنين ١١ و ١٢ – سائدة عند سلاجقة الاناضول والعثمانيين حتى بداية القرن السادس عشرفقد رأيناَ في رباط ماهي الغزنوي (١٠١٩)، المحاليق الرقيقة والحروف الكوفية ذات القيمة الزخرفية، كما رأينا المراوح النخيلية والتوريقات والافرع النباتية، تملؤ الفراغات المحصورة بين المثمنات والاشكال الهندسية الاخرى، المتقاطعة والمجدولة وكذا المثمنات ذات الاضلاع المنكسرة، والموضوعة بالتبادل مع المستقيمة. ورأينا الى جانب هذه، استخدامهم للطوب والفخاريات، وهو ماكان معروفا منذ اوائل القرن الحادي عشر (تصميم ١/ب). ولدينا من عهد القره خانيين، زخرفة بالطوب على مدخل مقبرة ناصر بن علي (١٠١٢) في اوزكند؛ توضح ماكان سائدا من اشكال مجدولة متعددة الاضلاع، نتجت عن تقاطع انصاف مثمنات، الى جانب مراوح نخيلية وزهرات لوتس واوارق نباتية. ثم نرى مثل ذلك ايضا على العقود الركنية الحاملة للقبة، التي تذكرنا باسلوب الحفر المشطوف او المائل الذي نعرفه بسامرا (تصميم ١/أ). ونلاحظ في بعض المقابر القره خانية الاخرى في اوزكند (١١٥٢م– ١١٨٦م) تطورا واضحا في استخدام الكتابة الكوفية والنسخية؛ وتغيرا طارئا على الاشكال الهندسية والنباتية المكتوبة بالطوب والفخاريات. ونجد بين اثار القره خانيين في بخارى (ق. ١٢) نفس الاشكال الهندسية مستخدمة في الزخرفة بالطوب والفخار ايضا.

ومما يوضح امثلة الحفر الدقيق المتطور، باشكاله المتشابكة، مانراه من كتابات بارزة، وتوريقات محفورة مع تفريعات نباتية جميلة، وصور، ادمية وحيوانية، ومراوح نخيلية وازهار لوتس، منقوشة على بلاطات رخامية تغطي جدران مبنى بالطوب، الى جانب كتابات كوفية باسلوب غزنوي؛ وذلك في قصر للسلطان مسعود الثالث في غزنة، من خلال حفريات قام بها : بومباتشي وسكرّاتو. وفي تلك المرحلة ذاتها شاهدت غزنه استمرار استخدام الطوب والفخار في الزخرفة بصورة ارق واكثر تطورا، في منارة مسجد السلطان مسعود الثالث.

ان التعبير الزخرفي للضفيرة رباعية الطيات، الناتج عن تقاطع الاشكال الهندسية الثمانية الاضلاع او السداسية الاضلاع، التي استخدمها السلاجقة العظام في القرن الثاني عشر، قد استخدم بكثرة في اضرحة خرّقان بين ١٠٦٧ – ١٠٩٣. وصاحب هذا استخدام زخارف غنية مشكلة من الطوب والفخار، وكتابات بالخط الكوفي وخط النسخ، الى جانب اشكال نجوم وصلبان معقوفة وتكوينات هندسية متنوعة (تصميم ١/ج). واصبحت كل هذه التشكيلات، فيما بعد، مصدرا لسلاجقة الاناضول يقتبسون عنه لزخارفهم على الطوب او الحجر او الخشب او الخزف.



تصميم ١/ج – قبر خرّقاني، واجهة المدخل ١٠٦٧–١٠٦٨.

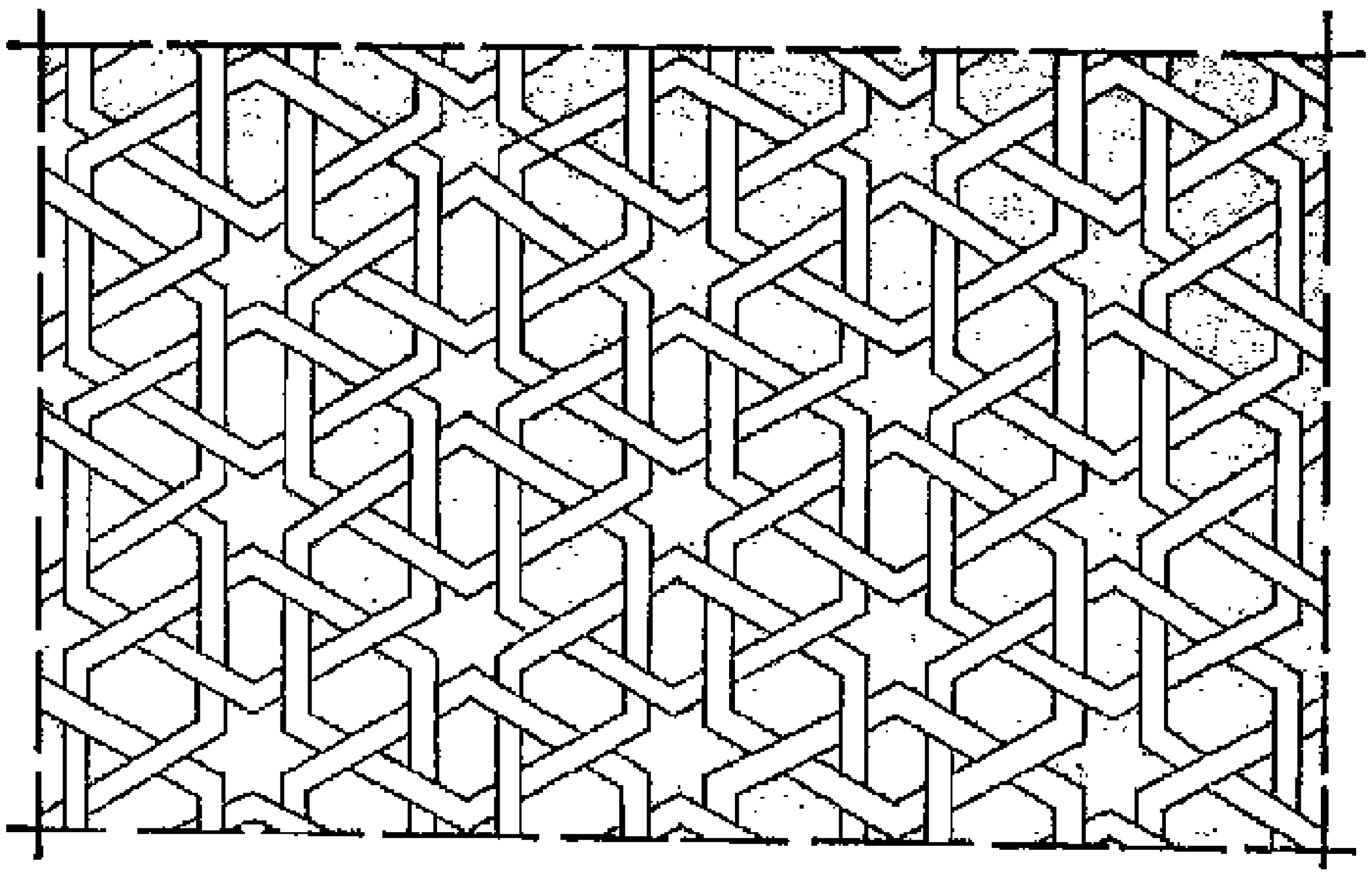
وكانت الزخارف الجصية بمساجد السلاجقة في مدن كلبايكان وقزوين وزوارة وآردستان، ببلاد فارس في النصف الاول من القرن الثاني عشر؛ الى جانب زخارف الاضرحة وابنية اخرى مثل خان«رباطي‌شريف» – ولاسيما بعد ان تطورت هذه الزخارف الى درجة كبيرة – هي المصدر والاصل للزخرفة عند سلاجقة الاناضول. وبالمثل، اخذت الزخارف الهندسية المكونة بالطوب والفخار، على هيئة مثمنات ومسدسات، في اضرحة يوسف بن قُصيِّر (١١٦٢) ومؤمنة خاتون (١١٨٦) في نخجوان، تاخذ طريقها الى الاناضول من ناحية الشمال (تصميم ١/هـ). اما من ناحية الجنوب فقد وفدت تأثيرات اخرى من آتابكة العراق عن طريق الزنكيين. وهناك تصميمات هندسية محفورة على الحجر بمسجد للمنكوجكيين. تاريخه ١١٨٠، موجود في قلعة ديوريكي بشمال الاناضول. هذه التصميمات عبارة عن تعبيرات من الزخارف المجدولة تكونت من تقاطع اشكال سداسية ذات استطالة (تصميم ٣). وتوجد في عقد حنية جانبية بمدخل ذلك المسجد، اشكال مكونة من صفوف افقية ورأسية لمثمنات يرتبط الواحد منها بضلعين بالذي قبله وضلعين بالذي بعده (تصميم ٤).

وفي الجامع الكبير بسيواس عاصمة الدانشمنديين، تصميمات هندسية اخرى، مكونة من مثمنين متحدي المركز، تربط بينهما ازواج من الاذرع تقطع كل ضلع من اضلاع المثمنين (تصميم ١). وتكوّن هذه التشكيلات شريطا يزخرف المحراب الحجري القديم بذلك الجامع (ق ١٢). وفي الجامع الكبير في ديوريكي، الذي أسسه المنكوجكيين عام ١٢٢٨، نلاحظ سيادة التعبيرات النباتية المورقة في الزخارف الحجرية، كامتداد للزخارف الجصية على العمائر التي أنشأها السلاجقة العظام في همدان وآباركوه وآردستان. واذا رجعنا الى الاشكال الهندسية الحاصلة من وصل مثمنين موحدي المركز بذراعين يخرجان من كل ضلع، كما يشاهد في الشريط العريض الموجود بالمحراب الحجري بمسجد طاش السلجوقي بقونيه (١٢٦٥)، لرأينا انها تتبع

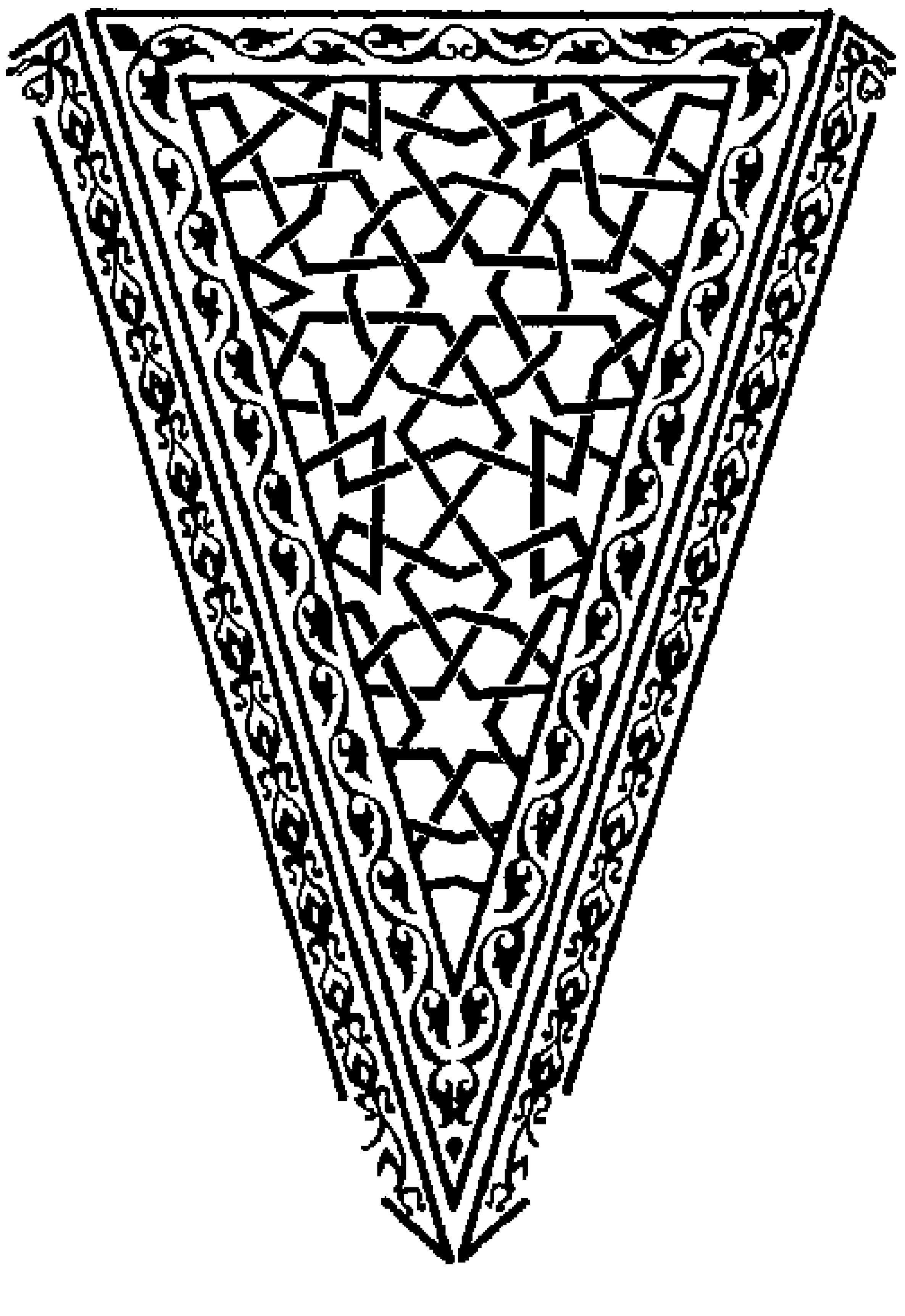
مجموعة تصميمات المحراب الحجري لجامع الدانشمنديين الكبير بسيواس. ونرى تصميمات مشابهة لهذا على الحافة الخارجية لمدخل ضريح ست ملك المنكوجكية (١١٩٥) في ديوريكي؛ كما ان الحليات النباتية التي تدور حول الباب، شديدة الصلة بالتصميمات المبكرة للقره خانيين والسلاجقة العظام؛ وقوامها هي الاخرى تعبيرات من الضفائر الرباعية الطيات، التي تتكون من المثمنات المتقاطعة.

وفي مستشفى كيكاوس السلجوقي بسيواس (١٢١٨)، تصميمات جمعت عدة تعبيرات زخرفية سلجوقية تتجلى في اشغال من الحجر والطوب والخزف (تصميم ٧). ونرى هنا استخداما للتعبيرات الزخرفية المأخوذة عن اضرحة خرّقان ونخجوان. وتتكون هذه التعبيرات من سداسيات متقاطعة موجودة بالحافة العليا للمدخل الحجري (تصميم ٥). اما التشكيل الهندسي الذي يضم خليطا من المثمنات والنجوم والصلبان المعقوفة، في مقبرة خرّقان (١٠٦٧)؛ فنراه مكررا هنا في المستشفى، بتغيير طفيف، في حنيات قبة ضريح، ذات عشرة اضلاع. ونجد هذا التشكيل ذاته في الفسيفساء الخزفية التي تزين الايوان في كوك مدرسة (١٢٧١) بسيواس. كما نرى السداسيات المستطيلة والمتقاطعة (تصميم ١/د) الموجودة فوق ضريح خرّقان (١٠٩٣)، متكررة في خصور عقدي حنيتين متقابلتين على يسار الايوان بمستشفى كيكاوس، ولكن على هيئة سداسيات، بالطوب متبادلة مع سداسيات من الخزف الفيروزي اللون. اما الفراغات المتخلفة بين التقاطعات فقد شغلت بتعبيرات من الافرع والاوراق النباتية فوق الملاط. ونرى مثيلا لهذا التشكيل الهندسي، منفذا على الحجر، فوق عمود ركني بفناء مدرسة المئذنتين التوأم (جفته منارة) في ارضروم. ويظهر تعبير الضفيرة رباعية الطيات المكونة من مثمنات متقاطعة؛ في زخرفة عقد مدبب بحنية مدخل الآي خان؛ وهو خان سلجوقي يرجع الى نهاية القرن الثاني عشر. كما نرى مثل ذلك ايضا في زخارف حجرية من وقت سابق على حافتي عقدين مدببين على جانبي مدخل ضريح ماما خاتون في ترجان. ونجد كذلك صفوفا رأسية لمثمنات واحدة المركز، يرتبط بعضها بالبعض باذرع مزدوجة وممتدة من جانب للجانب المقابل، بالاطارات الخارجية العريضة في الآي خان. وتشبه هذه الحليات تماما، الحليات الموجودة على حافة محراب مسجد طاش بقونية، والتي على مدخل ضريح ست ملك في ديوريكي. ويمكن اعتبار هذه الامثلة دليلا يساعد على تاريخ الآى خان بعام ١١٩٢ تقريبا. ان اكثر التعبيرات الزخرفية المتميزة، التي استعارها سلاجقة الاناضول من الزنكيين، تركزت في الواقع في العُقد والضفائر المتشابكة سواء كانت منحوتة في الحجر ام مرسومة بالالوان؛ واكثر ماوجدت هذه العُقد في خصور عقود المداخل وفي خصور الحنيات. وهذا التعبير الزخرفي الذي ظهر لاول مرة في مسجد علاءالدين بقونية، ظهر ايضا في الحنيات الجانبية لمدخل خان السلطان بطريق آقسراي. وظهر كذلك بصورة مبسطة بالمدخل الشرقي للجامع الكبير في ديوريكي؛ وعلى مدخل مدرسة قره طاي في قونية، ثم بتنوع اخر بسيط في عدد من الاثار السلجوقية الاخرى.

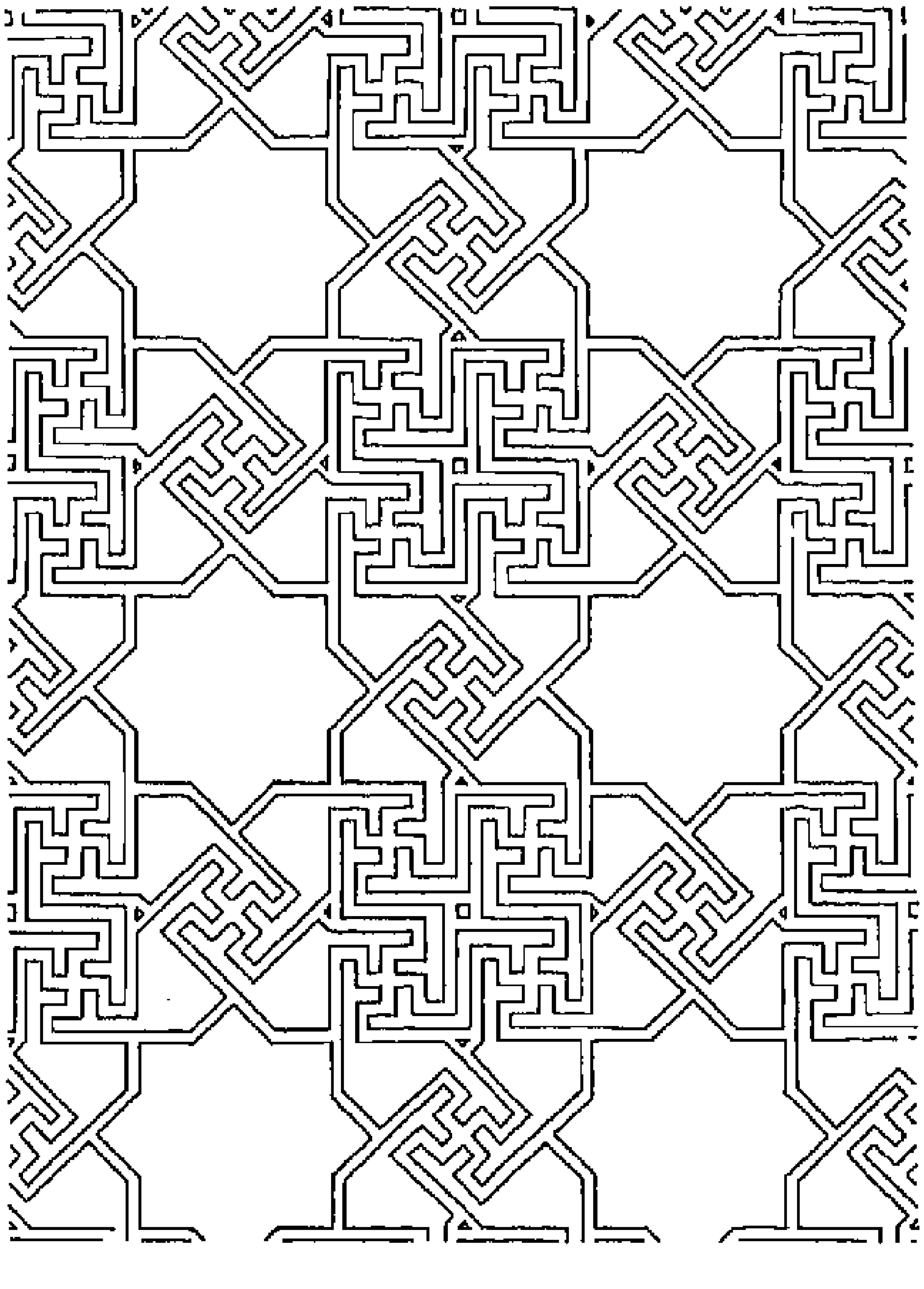
وقد استخدمت المقرنصات والنجوم المتشابكة والاشكال المضفورة بمهارة بالغة وذوق رفيع؛ واستخدمت بالاضافة الى ذلك التعبيرات النباتية، وبلغ السلاجقة في هذا المجال قدرا كبيرا من التطور والنجاح. ان تعبيرات التوريق والمراوح النخيلية وازهار اللوتس والافرع النباتية، واشكالا وفيرة اخرى من الحفر البارز، مثل سيقان نبات الخرشوف التي بمدخل مدرسة انجه منارة بقونية، كل ذلك نراه في اماكن كثيرة وبتنوع اكثر وباستمرارية في الابتكار، لم يعرف الملل اليه طريقا.



تصميم ٥ – سيواس، مستشفى كيكاوس، زخارف المدخل.



تصميم ٦ – قونية، مسجد علاء الدين، فسيفساء خزفية تغطي المحراب ومنطقة الانتقال بالقبة.



تصميم ١/د – قبر في خرّقان.

النقش والحفر والنحت

اما العنصر الاخر الهام، الذي استغل استغلالا كبيرا في الزخرفة المعمارية فهو الكتابة او الخط. ومع استخدام انماط كثيرة من الخط الكوفي (البسيط والمتداخل والمورق والهندسي) الا ان اكثر الخطوط سيادة في العمارة التركية بالاناضول كان خط النسخ (الثلث السلجوقي).

واكثر امثلة التكوينات الزخرفية نجاحا في العصر السلجوقي، نراها على المداخل، حيث تجمعت بها كل الاشكال والتعبيرات الزخرفية، والتي تعتبر بحق العنصر الوحيد المسئول عن الاصالة المعمارية. ولاجدال في ان السلاجقة بلغوا درجة عالية جدا في الزخرفة المنقوشة على الحجر، وانهم بهذا، اضفوا مزيدا من الاشعاع على اعمالهم المعمارية. فاذا اضفنا الى هذا قيام مئذنتين توأم، ترتفعان جنبا الى جنب، امكننا ان نتصور كم يزيد هذا من الفخامة والجلال على الاثر المشيد. والواقع ان المداخل الفخمة، هي التي بلورت شخصية المساجد والمدارس والخانات السلجوقية؛ وبقيت لنا دليلا وذكرى طيبة لهم.

وهناك نمط اخر من الزخارف المعمارية السلجوقية هي النقوش الادمية او نقوش الكائنات الحية. فقد انتعش فن نحت الصور الادمية على يد الاتراك بالاناضول، جريا على سنة الاويغوريين والسلاجقة العظام. وتتمثل النماذج المبكرة لهذا النمط من الزخارف في ٤٠ قطعة تقريبا، محفورة على الحجر؛ ومن زخارف معمارية وجدت في قوبجي بداغستان من بلاد القوقاز. والنقوش هنا منفذة بمهارة فائقة وثراء فني واضح. اما صانعوها الاوائل، فكانوا من الترك الذين غزوا هذا الاقليم في نهاية القرن الحادي عشر. ثم استمرت هذه التقاليد على يد الاتابكة الاتراك ببلاد اذربيجان حتى منتصف القرن الثالث عشر. وتزداد اهمية هذا النمط الزخرفي، حين يحكي صور الحياة اليومية والعادات الجارية عند السلاجقة الاتراك في ذلك الحين. ثم ان هذه النماذج توضح لنا الصلة التي تربطهم بالماضي وترجع بهم الى زمن فنون الاويغوريين. فالقفطان ونصف الكم والحزام والسروال والحذاء ذو الرقبة الطويلة، كلها كانت معروفة وشائعة عند كل منهما. وقد تضمنت هذه النقوش موضوعات ومناظر متنوعة : كالفارس الواقف امام احد الطوابي (المتحف المتروبوليتان بنيويورك) او كالفارسين والرجل الجالس القرفصاء داخل اطار، او كالرجلين وكأنهما يتصارعان او يرقصان (بمتحف اللوفر بباريس)؛ او كمنظر صيد خنزير بري، او كهيئة فارسين في حالة اقتتال او في حالة تصويب سهام (بمتحف فرير بواشنطن). اننا نعرف من هذه النقوش اربعين نقشا، اما ماعدا ذلك فمشتت بين عديد من المتاحف في روسيا وبلاد اوربا.

وهناك مجموعة قريبة الشبه من السابقة، مصنوعة من احجار منحوتة، وترجع لعام ١٢٣٥؛ وهي مأخوذة من اسوار وابراج قلعة في خليج باكو باذربيجان. وتذكر المراجع التاريخية ان هذه النقوش من عمل فنان اسمه زين الدين بن ابي رشيد. وتتكوّن المجموعة من اشكال آدمية منثورة، وسط وفوق احرف كتابية لنص طويل مكتوب بخط الثلث السلجوقي البارز، كما تضم رءوسا آدمية او حيوانية او طيورا باجسامها او بغير اجسامها. اما اسلوب النحت فانه يتفق واسلوب النحت في مخلفات قوبجي بداغستان، وهذه، على اية حال، من الامثلة المحدودة للاعمال التي توضح استمرارية اسلوب حفر صور الاشخاص على الحجر عند السلاجقة.

وتوجد مجموعة من تماثيل سلجوقية من الجص لرجال ونساء، في اوضاع بين الجالس والواقف، ومعظمها بارتفاع متر تقريبا. كما توجد تماثيل نصفية لامراء ونبلاء؛ تم العثور عليها في حفريات اجريت بمدينة الري

بايران. ويبدو ان هذه التماثيل قد استخدمت لتزيين القصور والاستراحات. وقد يعطينا وجود بقايا بعض الالوان عليها، الدليل على انها كانت مدهونة في اول الامر. ووجدت الى جانب ذلك اشكال عنقاوات وحيوانات خرافية اخرى واسود؛ ولاشك ان هذا كله استمرار لاساليب فن النحت عند الاويغوريين ببلاد التركستان. ونجد نماذج كل ذلك في متاحف طهران وبغداد، وفي متاحف اخرى عديدة، وضمن مجموعات خاصة كثيرة في اوربا وامريكا. وهناك في متحف الفنون في درشستر بولاية مساتشوستس، تمثال لرجل واقف، يعتبر نموذجا رائعا لاسلوب قديم للفن التجسيدي لدى السلاجقة العظام. ويحمل التمثال صولجانا في يده اليمنى، وربما منديلا في اليد اليسرى. ووجهه كامل التكوين يمثل الهيئة السلجوقية، وسحنته تقليدية وخالية من اية انطباعات ذاتية، وشعره طويل وعلى الرأس طاقية وحول الرقبة قلادة. وقفطانه محكم حول الوسط ومشدود بحزام يتدلى منه طرفاه؛ وتزينه زخارف تجمع بين اشكال الانجم والصلبان، وهي من التعبيرات الشائعة في الفن التركي. وشريط «الطراز» الذي على الكمّين، به زخارف مجردة بدلا من اية كتابات (شكل ٢٠٥). وقد وصلنا التمثال بارجل مبتورة.

ويحتفظ متحف فكتوريا والبرت بلندن بثلاثة تماثيل جصية مماثلة، وجوهها كاملة، واغطية رءوسها غنية بالزخرفة من الامام، وتتدلى من الجوانب وكأنها قناع. والقفاطين باحزمة في الوسط، تنتهي باطراف تتدلى الى اسفل. ولتمثالين منها اشرطة «طراز» على الذراعين تحمل كتابة كوفية (شكل ٢٠٦).

وفي المتحف المتروبوليتان بنيويورك (مجموعة بارنت)، تمثال اصغر حجما، لعله يمثل صورة لامير سلجوقي وغطاء رأسه وقلادته ونطاق سيفه الذي يتدلى من وسطه بقفطانه الفاخر ذي «الطراز» الذي يحليه. وتكشف نقوش جصية اخرى، عن اعمال للسلاجقة العظام، ذات مستوى ارفع فنيا، ودقة اكثر في التفاصيل، تفوق ماسبق ان استعرضناه من تماثيل، حيث تتركز العناية بالعنصر الزخرفي بصورة واضحة. وفي المتحف المتروبوليتان ايضا، رأس تمثال، بحالة جيدة، سلجوقية الملامح في كل دقائقها : فالوجه محدد القسمات تماما، والشعر طويل متماوج، ويسترسل من تحت غطاء الرأس بصورة محورة.

وعثر في حفريات بمدينة الري، على حشوة محفورة من الجص، تجمع عدة مناظر باسلوب متمايز للغاية. وفي حشوة اخرى بمتحف بنسلفانيا كتابة تتضمن اسم والقاب طغرول الثاني، احد سلاطين سلاجقلا العراق عام ١١٩٥. وتوجد في اسفل الكتابة السابقة، صور اشخاص يقفون في تقابل وتماثل على جانبي حاكم يجلس فوق عرش مرتفع. وقد زينت واجهة العرش باشكال من الانجم والصلبان، وزينت الفراغات بتعبيرات من المراوح النخيلية والافرع والاوراق النباتية. اما السلطان فيمسك في يده اليمنى كأسا، ويضع اليسرى على ركبته. وتحت العرش، فيل صغير، واطباق مملوءة بالفاكهة وبعض المناضد. ويزيد في ثراء المنظر، من به من حملة اقداح الشراب والخدم والراقصات. وتغطي القفاطين اجسام الاشخاص، وتحيط الاحزمة بخصورهم، وتتدلى منها اطرافها كما هو مألوف. وتظهر الاحذية ذات الرقبات وهي التي تعتبر عنصرا واضحا في الزي التركي. ونلاحظ هنا انتقال اسلوب مدرسة الموصل في زخرفة التحف المعدنية بطريقة التكفيت، الى اسلوب الزخارف الجصية وعلى نطاق واسع.

وعثر بحفريات اخرى بالري (مجموعة ستورا) على نقش جصي مدهون بالوان زاهية مستقاة من الالوان المستخدمة في الخزف. ويتكون هذا النقش من عدد من النجوم الكبيرة ذات الثمانية رءوس؛ يجلس في اثنين

منها رجل وامراة، ومن خلفهم اشخاص يجلسون في المساحات الخالية. ويوجد فوق ذلك منظر للعرش، ومن حوله يقف جماعة الرقص والموسيقى. ونشاهد في الزاويتين اليمنى واليسرى من اعلى جزءا من كتابة كوفية مضفورة.

ونرى في نقش اخر من الجص موجود في متحف بوسطن : مجموعة من البشر يتراصون، الواحد منهم الى جوار الاخر، وذلك بداخل مناطق او سرر كبيرة، وتضم ثلاث من هذه المناطق، صورا لفرسان؛ بينما تضم واحدة من هذه المناطق اثنين من الراقصات. وعلى الحافة السفلى لهذه القطعة، صف من نقوش صغيرة، كانها اطار، تحتوي اشكال فهود وكلاب صيد، يمشي الواحد منها في اثر الاخر. ونرى كذلك بامتداد الحافة العيا شريطا عريضا من الكتابة الكوفية المزهرة. وارضية هذه المناطق او السرر الثلاث، محفورة على هيئة الشبكة الدقيقة؛ وقد تحددت بها معالم المخلوقات الحية والتعبيرات الزخرفية بوضوح ودقة. وانه لمن السهل على الانسان ان يتصور كم كانت روعة قصور السلاجقة العظام التي كانت تزينها تلك اللوحات المحفورة.

على ان فن النحت الرائع، الذي انتعش على ايدي سلاجقة الاناضول، الذين تأثروا بدورهم بالسلاجقة العظام وبالايغوريين من قبلهم، لم يصادف مجالا طيبا للاستخدام بسبب قسوة المناخ وكثر الامطار. لذلك لم يلبث الجص ان ترك مكانه للحجر للاستخدام في الاعمال الزخرفية. ومن امثلة ذلك ملكان مجنحان بتاجين مزكرشين وذؤابات طويلة؛ مما كان يزين احد مداخل الاسوار القديمة لمدينة قونية (شكل ٢٠٧). وكانت اسوار المدينة مزدانة بزخارف منحوتة من الرخام، ونقوش واشعار وطلسمات وحيوانات خرافية؛ الى جانب عديد من التماثيل القديمة المنحوتة والمنقوشة. وكان من بين تلك الموضوعات؛ النسر ذو الرأسين، وهو الشارة او العلامة المميزة لعلاء الدين كيقباد ولغيره من سلاطين السلاجقة (شكل ٢٠٨).

وفي متحف مدرسة انجه منارة بقونية، عدد من المنحوتات الآدمية، يمكن اعتبارها امثلة هامة جدا للتماثيل المجسدة للعصر السلجوقي. ومن ذلك حفر جاء من قلعة قونية، يمثل تنينا ذا جسد معقود، واجنحة على هيئة توريقات نباتية، وذيل ينتهي برأس حيوان غريب الخلقة. ومع هذا حيوان خرافي اخر ذو اجنحة كالسابقة، وفيل مسرج، ورأس انسان بذؤابات، وفوق الرأس عمامة مزركشة. واسلوب هذه التحفة يشير الى ماهناك من تطابق شديد بين اسلوبها واسلوب حفر صور الاشخاص عند الغزنويين.

وبنفس المتحف حفر اخر لانسان يجلس القرفصاء وفي يده جسم مستدير. ويقال ان هذا الحفر مأخوذ من قلعة قونية ايضا، ويتضح من هذا العمل ان الفنان كان يتصور الحاكم في زيه التقليدي.

وفي المتحف الاسلامي ببرلين الشرقية، مثل اخر، يصور رجلا جالسا القرفصاء ويعزف على عوده؛ وتنم خطوط وجهه عن تعبير حقيقي لانسان مأخوذ بتوافق النغم الموسيقي وانسجامه. ولابد للانسان ان يدرك ان فن عمل الصور الشخصية، انما يضرب في الماضي حتى زمن الاويغوريين.

وفي متحف انجه منارة بقونية، شاهد قبر لعجوز ذي لحية، يجلس فوق كرسي وبيده قفاز يمسك به صقرا، ويداعب بيده الثانية ذقن صغير الى جواره، ويتمنطق بحزام حول وسطه. ويتضح من الموضوع انه ذو دلالة رمزية لشيء ما؛ لكنه على اية حال كبير القيمة من الناحية الفنية. والملابس هنا نمطية للغاية وتعكس مألوف الازياء التركية القديمة.

وتوجد امثلة جيدة من تلك المخلوقات الزخرفية، مما عمل لتزدان به العمائر التركية المتنوعة بالاناضول، كالمدارس والاضرحة وابراج الحصون، بل والمساجد ايضا. ومادمنا بصدد الكلام عن التماثيل، فأن الموجود منها، مما يرجع الى ايام سلاجقة الاناضول: تمثال لاسد رابض داخل حنية، باستراحة لقليج ارسلان في قونية؛ وقد نقل هذا التمثال الى متحف الفن التركي الاسلامي باستانبول. وهناك ايضا — من زمن المنكوجكيين — اشكال اسود محورة على جانبي البرج الرئيسي لقلعة ديوريكي. كذلك وجدت بعمائر اخرى اشكال لاسود وثعابين برءوس غيلان ونسور وآدميين — مستقلة او ضمن اعمال زخرفية اخرى — ومن ذلك ماهو على هيئة ميازيب او محفور بين ثنايا الافرع النباتية.

وقد استخدمت اشكال الآدميين في العمارة، لتعبر عن رموز او شعارات خاصة، او للزينة والزخرفة. ومع انها كانت اساسا للزخرفة، الاانها لم تبلغ ذلك المستوى الخصب، الذي بلغته التماثيل الجصية، او النقوش الحجرية عند السلاجقة العظام او ببلاد داغستان. والواقع ان الزخارف الحجرية الاناضولية، انما كشفت عن قوتها الحقيقية عندما تطورت واستخدمت الحروف الهجائية والتعبيرات الهندسية والنباتية.

واذا كان استخدام الزخارف الجصية على الجدران الداخلية للقصور والاستراحات، محدود الموضوعات؛ الا ان سهولة استخدام الجص كمادة وسيطة، سمح بعمل اشكال اكثر حيوية. وعلى اية حال، فاننا لو قارنا هذه الاعمال باشغال الجص الرائعة عند السلاجقة العظام، لبدت الزخارف الجصية الاناضولية بسيطة وفجة. واكثر ماوصلنا من الزخارف الجصية، جاء من قصور قونية السلجوقية. ومعظم ماوجد من الاشكال الادمية، محفوظة الآن في متحف الفن التركي الاسلامي باستانبول. من ذلك قطعة كبيرة تتضمن منظرا لفارسين يقف احدهما في مواجهة الاخر؛ اما خلفية المنظر فتحتوي تعبيرات متماثلة ايضا من الاوارق والافرع النباتية وازهار اللوتس والمراوح النخيلية. والفارس الذي على اليسار يطعن بسيفه فم غول ممدد خلف جواده، وقد شب الجواد على قدميه الخلفيتين. اما الفارس الثاني فيلتف حول نفسه محاولا قتل اسد يتأهب للهجوم عليه، (ويذكرنا موضوع الصراع بين الفارس والاسد بموضوعات الحفر على الرخام عند الغزنويين). واشكال المخلوقات الحية هنا كلها منفذة بطريقة مسطحة وغير جيدة.

وتوجد مجموعة من قطع صغيرة، يتراوح طولها بين ١٥ و ٢٠ سم، تشتمل على تصميمات هندسية واشكال حيوانات وشارات واسماك وطيور وغيلان مجنحة ومخلوقات اخرى اسطورية. واهم عناصر المخلوقات الحية بهذه المجموعة، هي صور الفرسان، الجالسين او الواقفين من الآدميين وانماط مختلفة من الكتابة. وترجع بعض هذه القطع وماعليها من نقوش لمخلوقات حية او تعبيرات زخرفية، الى ماعثر عليه ضمن حفريات غزنة. وهي وان لم تعط الاحساس الكامل بانها من عمل السلاجقة العظام؛ الا انها تبدو اقرب للصورة البسيطة للزخارف الجصية عند سلاجقة الاناضول، ولهذا فهي ضعيفة في اسلوب عملها. كما توضح اشكال رسومها الادمية والحيوانية، ومستوى موضوعاتها الزخرفية، ان الترك — على الرغم من الوفرة العجيبة في انواع النحت الكلاسيكي الذي كان يحيط بهم في كل مكان — ظلوا مخلصين لفنونهم وتقاليدهم القديمة.

ولم يستخدم العثمانيون الزخارف الجصية التي تمثل المخلوقات الحية في تحلية القاعات الملحقة بالمساجد، ولافوق مسطحات الجدران، ولافي المدافىء او الحنيات المخصصة لارفف الكتب. واذا وجد من ذلك شئ، وبصورته الاصلية، فانما يكون مكانه مساجدهم المبكرة في بورسة وادرنة واماسية. وهناك بقايا من زخارف

جصية رقيقة، ربما كانت جزءا من محراب مسجد يرجع الى بداية القرن الخامس عشر؛ وهي مما عثر عليه اخيرا في حفريات ازنيق ونقلت بعدها الى متحفها. وتشتمل هذه البقايا على عناصر زخرفية مثل : الحافات المتعرجة والاشكال النجمية المتشابكة ونبات عود الصليب (فاونيا) ووريدات وازهار اخرى؛ الى جانب ماهو مألوف من توريق ومراوح نخيلية وكتابات كوفية مزهرة او كتابات نسخية، وذلك كله بتفصيل دقيق. والشئ الاجدر بالملاحظة، هو وضوح ذلك التعبير الهندسي للضفائر رباعية الطيات، المكونة من المثمنات المتقاطعة والمتداخلة. وان هذا لمما يؤكد استمرارية العناصر التركية القديمة حتى العصر العثماني. وقد رأينا هذه الضفائر الرباعية الطيات في ادرنة، مع بداية القرن الرابع عشر، تزين تجويفة مدفأة في جامع يلدريم، وعلى ملاط محراب مسجد شاه ملك باشا (١٤٢٩)، وعلى اعمال اخرى ظهرت بين الحين والحين في منشئآت من العصر العثماني المتأخر.

وغالبا مااستخدم تعبير الضفائر الرباعية الطيات في الحفر على الخشب. ومن ارشق الامثلة على ذلك، منبر خشبي من عهد الارتقيين (ق ١٢). مأخوذ من المسجد الكبير في خربوط؛ وهو موجود الآن بمسجد سارة خاتون بنفس المدينة. ونشأت التعبيرات المضفرة هنا من تقاطع اشكال المثمنات، في الحشوات المثلثة التي تزين جانبي المنبر. وزينت الوحدات الصغيرة من الفراغات المتخلفة عن التقاطعات بالاوراق والافرع النباتية. وهناك امثلة اخرى توضح استمرار استخدام هذه التعبيرات زمن السلاجقة، من ذلك : دربزين منبر من اواخر القرن ١٣، بالمسجد الجامع في آياش، ودربزين اخر في المسجد الكبير في سيوريحصار. وقد تمثلت في المنابر، اعظم اعمال الحفر على الخشب؛ وهي تحتل – منذ القرن الثاني عشر وماتلاه – مركزا مرموقا في فنون سلاجقة الاناضول، وذلك بحكم ماصادف تلك المنابر من تطور زخرفي مذهل. ونرى في المنابر التي ترجع الى بداية القرن الثاني عشر، ان اطار المنبر مصنوع من خشب متين للغاية؛ وان المساحات التي بين الاطارات، بها حشوات مستقلة، ومتهيأة للالتحام بجاراتها بواسطة تحزيزات والسنة معشقة (ذكر وانثى). والحشوات مزدانة باشكال نجوم وتكوينات هندسية، بداخلها هي الاخرى زخارف من الافرع والاوراق النباتية. وفي وقت متأخر من القرنين الثالث عشر والرابع عشر، حدث تطور في تثبيت تلك الحشوات باستخدام المسامير بدل عملية التعشيق. واضيفت الى جانب استخدام التعبيرات الزخرفية السابقة، استخدام النصوص الكتابية. وكانت هذه التصميمات النباتية والهندسية، هي نفسها السائدة الاستخدام في تحلية دربزينات المنابر. ومن الجديد في اسلوب الحفر في العصر العثماني، تنفيذه مباشرة في كتل ثخينة وكبيرة الحجم من الخشب بدلا من استخدام الحشوات الصغيرة.

وكثر استخدام الكتابات الكوفية المزهرة، وكتابات الثلث السجلوقي في منابر السلاجقة. ومع ان منبر الجامع الكبير في مدينة آقسراي لايحمل تاريخا، ورغم تعرضه لكثير من عمليات الترميم والاصلاح؛ الا انه مايزال في رأي الكثيرين، اقدم منابر المرحلة. ونقرؤ في نقوشه الكتابية، اسم السلطان مسعود، كما نقرؤ اسم ابنه هكذا : «الب إينانج، قطلغ بلكه، قليج أرسلان». وذكر في النص ايضا اسم : زين الحاج خواجه نشتكين الجمالي، على انه مهندس المسجد وصانع منبره. اما باقي الكتابات الموجودة، فكلها نصوص قرءآنية (شكل ٢٠٩). ولابد ان يكون هذا المنبر قد تم عمله قبل عمل منبر جامع قونيه بعامين، وهو الجامع الذي يرجع لعام ٥٥٠هـ/١١٥٥م. ومنبر مسجد علاء الدين بقونية اصغر قليلا؛ فهو من حجم متوسط،

وان كان ادق اسلوبا وارفع مستوى في زخارفه، مما جعله افخم الاثار السلجوقية في مجال الحفر على الخشب وصناعته. والحقيقة التي تقول ان شيخ هذه الصنعة قادم من مدينة اخلاط – وهي مركز قديم للفنون التركية – تؤكد ان صناعة الحفر على الخشب عند السلاجقة، انما تمتد الى جذور عميقة (شكل ٢٠).

ولدينا من العصر السلجوقي مجموعة صغيرة من كراسي المصاحف؛ ولكنها مثيرة جدا وجاذبة للانظار كتحف خشبية رائعة. ولهذه الكراسي ألسنة معشقة في الوسط (مفاصل)، تسمح بفتحها وغلقها (شكل ٢١٠). ويتكون واحد من هذه الكراسي – من صناعة قونية – من قطعة واحدة من خشب الجوز وهذا الكرسي محفوظ الان في متحف الفن التركي الاسلامي باستانبول، وعليه اسم السلطان السلجوقي عزالدين كيكاوس الثاني. وحفرت على احد الاوجه، وعلى مسافات متقاربة، زخارف نباتية بصورة متماثلة، على جانبي صف من المراوح النخيلية. وزخارف الوجه الثاني للكرسي مطابقة تماما للاول. وتحلي القسم العلوي، كتابة كوفية تدور حول الحافة بغير انقطاع. وفي متحف جلال الدين الرومي بقونية، كرسي سلجوقي اخر، تاريخه ٦٧٨هـ/١٢٧٩م، يزينه سطر واحد بخط الثلث، يدور مع وجهي الكرسي من اعلا ومن اسفل، على محاليق ومراوح نخيلية في الوسط. وجاءت الارجل ذاتها على هيئة نصف مروحة نخيلية. وملئت المسافات الخالية باشكال نباتية يحيط بها عقد على هيئة عقدة، مما يوحي بالصّلة المستمرة بالزخارف المعمارية التركية. اما الحافة العليا لهذا الكرسي، فيزينها شريط من ورقات زهرة اللوتس.

والكرسي المحفوظ بالمتحف الاسلامي ببرلين الشرقية، ارتفاعه حول متر تقريبا، وفيه من الرقة والثراء الزخرفي، ما يجعله يفوق في حسنه كل تلك الكراسي السابقة (انظر شكل ٢١٠). فالمسافة التي بين الارجل، تشبه عقدا جيد الزخرفة، ذا فصوص متعددة. وخصرا العقد من مراوح نخيلية مفرغة. وتشغل مسطح الكرسي في اعلاه زخارف نباتية من الوجهين، بينما نقرؤ في منطقة الوسط وفي مساحة مربعة حفرا لكلمة «الله» بخط كوفي مصغر وباسلوبين مختلفين. وفيما حول لفظ الجلالة، نشاهد اوراقا وافرعا نباتية؛ كما نشاهد اسم الصانع – عبد الواحد بن سليمان النجار – منقوشا على لسانين من ألسنة التعشيق في وسط الكرسي. وهناك صندوق من خشب الجوز بمقبرة جلال الدين في قونية، يعتبر تحفة من تحف الفن السلجوقي، وهو الاخر من صناعة عبد الواحد النجار. ويبدو ان كراسي المصاحف التي من هذا المستوى، لم تعد تصنع في المرحلة الاخيرة. ورغم ان التحف الخشبية قد حاولت الاحتفاظ بدقة اسلوب الصنعة، ورغم انها نمقت وطعمت بالعاج والصدف والمحار، على مدى القرنين ١٥، ١٦؛ الا ان الاقتدار الذي اظهره السلاجقة في صناعة هذه الكراسي، قد انقضى عهده بانقضائهم. اما الاعداد الضخمة من المنابر والصناديق وكراسي المصاحف، التي صنعت في العصر العثماني. فانها جمعت الاساليب الكلاسيكية القديمة والباروكية والامبراطورية والكلاسيكية المستحدثة. ويمكننا ان نعتبر المنبر الموجود في جامع السليمانية، اكثر امثلة المنابر العثمانية نضوجا، واعظمها نجاحا، في مجال صناعة الخشب المفرغ (شكل ٢٥٠).

الفصل الثالث والعشرون

الخزف

السلجوقي وماقبل العثماني

للخزف التركي تاريخ طويل يضرب في الماضي الى زمن الاويغوريين. وقد كشفت الحفريات التي اجريت في اطلال مدينة قره خوجو (عند واحة تورفان)، في عامي ١٩٠٢-١٩٠٣، ان الطوب اللامع ذا اللون الازرق المغبر، والبلاطات المربعة ذات البريق، ورسومها التي تتكون من وردة في الوسط وارباع الوردة في كل ركن من الاركان؛ كل ذلك كان يستخدم هناك في تغشية ارضيات المعابد.

ومما يؤكد استخدام مثل تلك البلاطات الخزفية في اعمال البناء زمن القره خانيين، هذه البلاطات الزرقاء الباقية على عقد حنية بمدخل مقبرة جلال الدين حسين في اوزكند (١١٥٢)، ومثلها، التي فوق مدخل مغاق عطارى في بخارى.

والقت اكتشافات الايطاليين في غزنة، الضوء على مجموعة كبيرة من البلاطات المربعة، بها رسوم بارزة وطلاء بالاخضر والاصفر والازرق والبني. وكات البلاطات التي على هيئة نجوم، بسيطة كل البساطة؛ اما ذات النقوش البارزة، فتضم اشكال وريدات مثل تلك التي نراها على البلاطات الاويغورية في قره خوجو. ونرى في بعض البلاطات، نقوشا لنسور برأسين، ولحيوانات تجري، ولتعبيرات نباتية وكتابية. ويدل هذا على تشابه قريب لما هو محفور على الجص والرخام عند الغزنويين. ومع ان النقوش المحفورة التي لدينا من المنارة الفاخرة بالموقع المسمى جام – وهي المنارة التي بناها غياث الدين محمود، اوائل القرن ١٣ – يمكن ان تكون دليلا على ان الخزف الغزنوي، غوري اصلا؛وان كان اسلوب حفره غزنوي تماما، ولابد ان تكون من عمل صانع غزنوي؛ وان التشابه بين النقوش الموجودة على البلاطات الغزنوية وبين التماثيل الحجرية المحفورة فوق اق خان بالاناضول؛ لمما يؤيد ذلك.

بدأ الاستخدام المنتظم والتطور المستمر للزخرفة بالخزف في المنشئآت المعمارية، في الاعمال التي قام بها السلاجقة العظام في ايران. غير ان الدمار قد لحق بمعظم المنشئآت من جراء الغزو المغولي؛ ولم ينج من ذلك سوى القليل.

واقدم مالدينا من مخلفات هذه المرحلة، نقش فيروزي اللون (٤٥٠هـ/١٠٥٨م) بحروف كوفية بارزة على بلاطة بمئذنة مسجد سلجوقي، هو مسجد الجمعة بدمغان. ووجدت بمسجد الجمعة بقزوين (١١١٥)

بقايا من بلاطات صغيرة، مدسوسة بين الطوب مكونة حافة ضيقة فوق شريط عريض من النقوش الجصية. وفي مسجد الحيدرية بقايا خزفية من لونين مختلفين، مرصعة في الملاط فوق شريط من الجص، به كتابة كوفية مضفرة. وعلى منارة سين (Sīn) قرب اصفهان (١١٣١)، يوجد شريط كتابي، جاءت الطبقة الاعلى من حروفه باللون الفيروزي. كذلك استخدمت البلاطات الخزفية باصفهان في الكتابات والحافات الموجودة في مآذن زيار ورهروان ومسجد علي. لكن الاستخدام الفعلي للزخارف الخزفية، التي عوملت معاملة الفسيفساء، ظهرت اول ماظهرت، في الاشكال متعددة الاضلاع المتقاطعة او واحدة المركز، المدسوسة في الملاط الجاف بكوة بمدخل ضريح سرخ (كمبد قرمز ١١٤٧)؛ وهو من عمل بندانه بن بكر محمد، من مراغة باذربيجان الفارسية. ونرى هنا ايضا الاشكال الهندسية الناجمة عن تقاطع سداسيات الاضلاع في خصري عقد مدخل الضريح. ثم نرى الفسيفساء الخزفية الزرقاء في كوة مدخل الضريح المدوّر في مراغة (١١٦٧)، كما نراها في الكتابات الموجودة باسفل تلك الكوة وباعلاها. اما في مقبرة مؤمنة خاتون (١١٨٦) في نخجوان باذربيجان السوفيتية؛ فان المبنى كله مكسو ببلاطات خزفية زرقاء فاتحة الى جانب طوب غير مطلي؛ بينما جاءت معظم الكتابات من الفسيفساء الخزفية. واضافة الى الزخرفة البسيطة بالبلاطات، التي ترجع الى عصر السلاجقة العظام، فانه يمكن متابعة استمرار هذا التقليد في تلك الحشوة الخزفية الرائعة بالجدار الخلفي لمسجد قصر الخوارزمشاهيين في زوزن ببلاد خراسان، وهو المسجد الذي بني ايام حكم السلطان تكش عام ١٢١٩. وتحتوي هذه الحشوة الكبيرة (١٣×١٥م) على مناطق او سرر من بلاطات خزفية باللونين الكوبلتي والفيروزي وكتابات بالخطين الكوفي والثلث وتشكيلات زخرفية اخرى. وتحتوي هذه الحشوة كذلك، على نص بخط النسخ يتضمن التاريخ (٦١٦هـ/١٢١٩). وهذا المسجد الذي بناه الخوارزمشاهيون في مطلع القرن الثالث عشر، هو العمل الوحيد ببلاد فارس، الذي يمكن مقارنته باعمال السلاجقة الخزفية بالاناضول؛ ويعتبر ذا اهمية عظيمة، حيث يقوم دليلا على تطور استخدام الخزف في الزخرفة المعمارية.

ونلاحظ ان الاسقف المخروطية لاضرحة القرن ١٣، كضريح السلطان تكش، وضريح فخرالدين راضي في اوركنج عاصمة الخوارزمشاهيين، كسيت كلها بالبلاطات المطلية باللون الفيروزي. اما الحشوات المكونة من بلاطات بالبريق المعدني الرائع، مما عمل للعديد من المحاريب، والمعروض بعضه الان في المتاحف المنتشرة في انحاء العالم؛ فترجع كلها الى النصف الاول من القرن الثالث عشر. وقد استخدم السلاجقة المينا الخزفية لاول مرة، في مصانعهم بالري وقاشان؛ ثم توقف ذلك في عهد الايلخانيين. واعقبت هذه المرحلة فترة ركود استمرت حول خمسين او ستين عاما بسبب الغزو المغولي المدمر.

وعلى امتداد القرن الثالث عشر، حدث اعظم تطور وابرعه لصناعة الخزف، التي اصبحت واحدة من ابدع فنون الترك ببلاد الاناضول. والواقع ان اعمالهم التي ابتكروها وظهرت بعمائرهم العديدة، لتدل على ثراء وافر في مجال التصميم، ونضج واضح في مستوى الصنعة؛ وقد يجيء هذا الخزف التركي قبل الخزف الفارسي في المرتبة. واشتقت هذه التصميمات من تصميمات السلاجقة العظام، وهي نفسها التي سادت كل فنونهم الزخرفية. وحدث للخزف على ايديهم – مثلما حدث للفنون الاخرى – تقدم سريع وملحوظ في مجال استخدام الالوان، وفي مستوى واسلوب الصنعة؛ مما اكسبه وضعا فنيا مميزا. ونجم عن الجمع بين

الحشوات الخزفية والتكوينات الفسيفسائية بالخطوط الاساسية للعمارة السلجوقية، قيام فن عالي المستوى. وظهرت اول امثلة ذلك، على هيئة اضافات فيروزية اللون، الى جانب الزخرفة بالطوب. واذا القينا نظرة على بعض عمائر منتصف القرن الثالث عشر، مثل صرجـالى مدرسة بقونية – وهي واحدة من اوائل المنشآت التي استخدمت البلاطات الخزفية على نطاق واسع – لوجدنا ان داخلها تسوده الفسيفساء الخزفية؛ هذا بينما نجد في قره طاى مدرسة؛ وهي اروع تحف هذا الفن، تكسية خزفية شاملة للداخل لكل مسطحات الجدران والقبة والاقبية. والحقيقة ان هذا الاسلوب الزخرفي، استمر وسيلة انعاش واضفاء بهجة على المبنى الذي يستخدمه؛ دون ان يحجب هذا اي شيء من خصائص العمل المعماري، ثم زاد استخدام الالوان الى اربعة وجمعت بين الفيروزي والازرق الداكن والاخضر والارجواني، كذلك اضيفت الى الفسيفساء والحشوات الخزفية، بلاطات اخرى ذات زخارف ناتئة.

وزخارف الطوب والبلاطات الفيروزية الموجودة في اضرحة مراغة ونخجوان؛ هي مصدر الهام لصناع البلاطات الخزفية بالاناضول. لان التطور الرائع الذي حدث هنا، في القرن ١٣، كان هو السبب في تخلف المراكز الاخرى. والواقع ان روعة الصناعة، وجودة الخامات، وثراء الالوان، ودقة التصميمات، التي امتاز بها خزف الاناضول في القرن ١٣؛ هي امور لم تتح لجهة اخرى.

وفي القرن الثالث عشر، تم الحصول على سبعة الوان للخزف المطلي بالمينا (خزف مينائي). عن طريق حرق القطع مرتين : مرة قبل الطلاء ومرة بعد الطلاء. ثم بطل هذا الاسلوب فيما بعد حين ظهر البريق المعدني. وبلاطات كوشك قليج ارسلان الثاني (١١٥٦–١١٩٢) في قونية؛ ترجع من حيث اسلوب الصنعة وطبيعة التصميمات للاساليب الفارسية زمن السلاجقة العظام؛ فهي منفذة بطريقة خزف مينائي المرسوم فوق الدهان. وفي خصرى عقد ذلك الكوشك، تصميم قوامه مثمنات موصولة بنجمات رباعية الرءوس فوق بلاطات بمقياس ٢٤ سم مربعا. ويظهر بداخل احد المثمنات، بَيْزار، باحدى يديه صقر وبالاخرى بقية من هيئة مخلوق اخر. ونجد على بلاطة اخرى شخصا واقفا ولا رأس له، ويلبس قفطانا وحذاءً برقبة. وهذه الامثلة، موجودة الان في متحف الفن التركي الاسلامي باستانبول؛ كما توجد قطع اخرى مماثلة في متاحف برلين وستوكهلم. وقد تم توسيع هذا الكوشك ايام علاءالدين كيقباد الاول، واطلق عليه اسم كوشك علاء الدين. غير ان المستوى الرفيع لما بهذا الكشك من خزف، انما يعود للمبنى الاصلي؛ كما انه لم يتم اكتشاف بلاطات خزفية من هذا المستوى في اي مبنى سلجوقي اخر بالاناضول؛ فيما بعد حكم قليج ارسلان الثاني.

واكتشفت بلاطات خزفية سلجوقية اخرى، ترجع الى وقت مبكر، بالحفريات التي اجريت بمدينة قونية، وتوجد هذ القطع الان بمتاحف برلين وباريس. ويدل انسياب الطلاء على جوانب القطع، على ان اجسامها قد قطعت اول الامر على اشكال نجمات او معينات او صلبان او مثلثات ثم طليت بعد ذلك. وتحمل بعض القطع النجمية الشكل، زخارف بالمينا تمثل صور فرسان واشخاص يجلسون القرفصاء وعازفين على الالات الموسيقية، وثلاثة افراد يقفون متجاورين، واخرين غيرهم. وتسود تعبيرات من الزخارف النباتية المورقة قطعا اخرى، كانت حول هذه النجمات، في الفراغات المتخلفة بينها. وعرف في هذه المرحلة ايضا عمل البلاطات المذهبة، والمرسومة باللون الاسود تحت الطلاء الفيروزي. وتكونت الحشوات الخزفية من

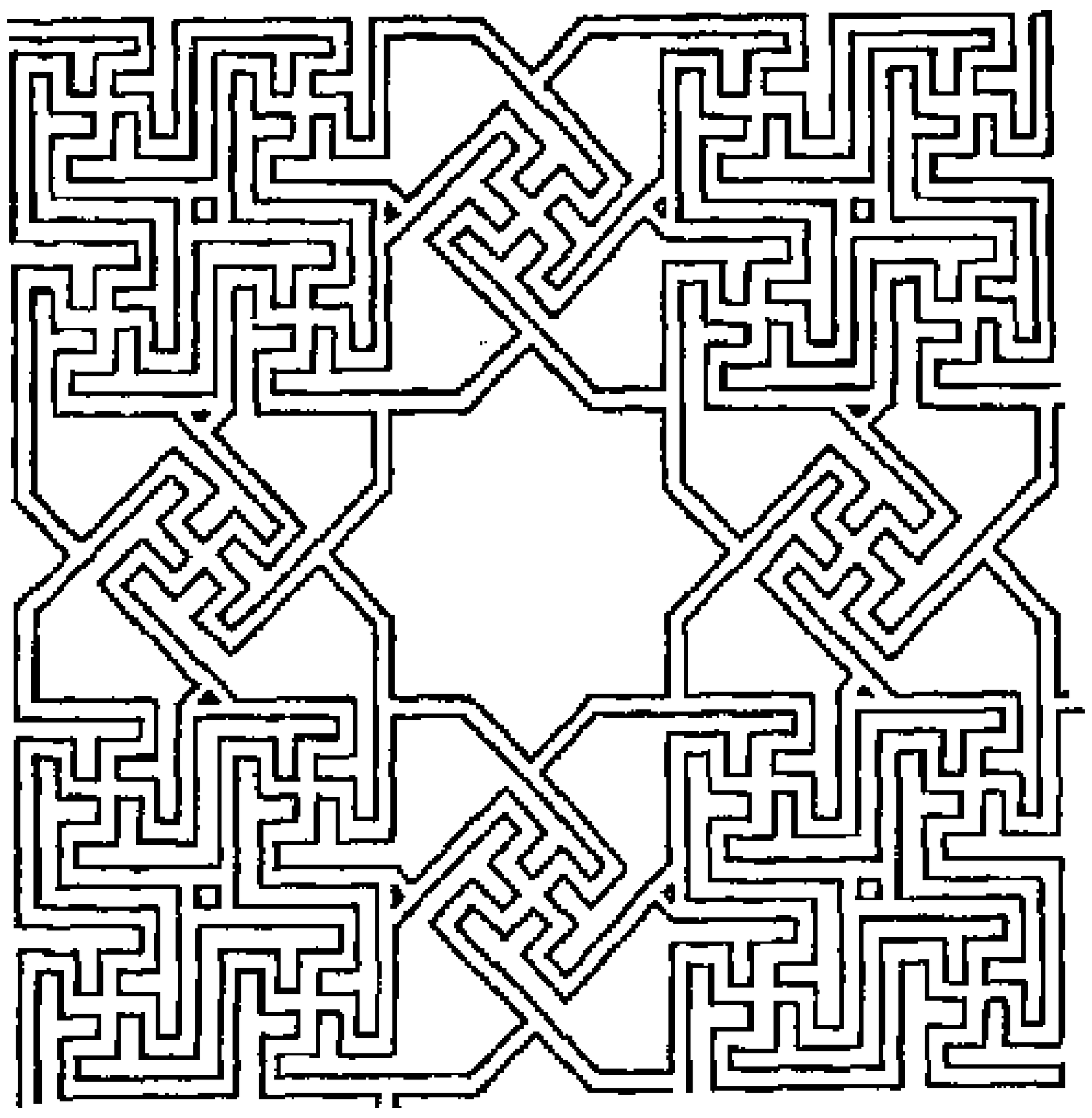
اشكال مثمنات كبيرة او من صفوف من النجوم والصلبان. وتدل المجموعات الكبيرة والرقيقة من البلاطات المصنوعة بالمينا في تلك الاكشاك، على تطور قصير الامد وبارع جدا لانتاج هذا النوع بالاناضول في نهاية القرن الثاني عشر. ومع وجود كميات لابأس بها من الفخار السلجوقي الذي يرجع الى اواخر القرن الثاني عشر : مما طلي بالمينا في الري وقاشان، وهو اسلوب سلجوقي اصلا- الا اننا لانعرف سوى القليل جدا عن بلاطات صنعت بهذه الطريقة. اما بلاد الاناضول، فانها لم تستخدم هذا التكنيك اطلاقا.

وقد امدتنا حفريات اجريت بقصر قباد اباد، الذي بناه علاء الدين كيقباد الاول عام ١٢٣٦، بمجموعة كبيرة من القطع المصنوعة بطريقة البريق المعدني والمرسومة تحت الطلاء. وتكشف القطع ذات الاشكال النجمية عن قدرة وثراء في رسم صور الاشخاص والحيوانات. اما الربط بين هذه الاشكال النجمية، فكان يتم بواسطة قطع على هيئة صلبان. وتضمنت الصور في القطع السابقة اشخاصا يجلسون او يقفون، وحيوانات شتى كالطواويس، وطيور الماء، والاسماك، والنسور ذوات الرأسين، والدببة، والحمير، والماعز، والكلاب، والكائنات الاسطورية، كالغول والعنقاء وابي الهول، والطيور الواقفة في تقابل فوق الاشجار، والمخلوقات الرمزية؛ وذلك كله تحت طلاء فيروزي او ارجواني او ازرق، داخل تحديدات زرقاء مخضرة. وتحمل بلاطتان او قطعتان مكسورتان من هذه القطع صورة شاب له لحية، لعل المقصود به هو علاء الدين كيقباد الاول نفسه. ووجدت مع هذه القطع، قطع اخرى بالبريق المعدني؛ وهي قطع رقيقة وعلى هيئة نجيمات ثمانية الرءوس؛ كما وجدت قطع اخرى مرسومة تحت الطلاء في سراي جيهان، ومعها كتابات بخط النسخ، وكلمة «السلطان» مكتوبة على صدر نسر ذي رأسين. وكل هذه القطع مما انتج في القمائن المحلية. كذلك وجدت امثلة لقطع مرسومة بزخارف سوداء تحت طلاء فيروزي. واننا لنرى في كل هذا الانتاج نشأة عالم جديد بالكامل من صور المخلوقات، امتازت به الاناضول.

ولم توجد اطلاقا، رسوم اشخاص، على البلاطات التي تم العثور عليها في قصر الكيقبادية، الذي بناه علاء الدين كيقباد قرب قيصرية بين عامي ٢٤ - ١٢٢٦. وكان من بين ماوجد : بلاطات مربعة ومرسومة تحت الطلاء داخل تحديدات ثخينة باللون الاسود لاشكال ضفائر رباعية الطيات، كونتها مثمنات متقاطعة باسلوب تركي تقليدي قديم. ثم تعود لنا في الظهور ثانية، اشكال المحاليق الدقيقة الحلزونية، مما يستخدم في ملء الفراغات، في مجموعة من الخزف العثماني ذي اللونين الابيض والازرق، يعرف باسم الخزف الخليجي، نسبة الى خليج القرن الذهبي. وهناك مجموعة بلاطات بها اشكال مضفرات هندسية ونجمات وجدائل، مرسومة تحت طلاء فيروزي اللون او طلاء ازرق كوبلتي او ارجواني داكن وارضية بيضاء. كذلك وجدت بلاطات ذات بريق معدني ذهبي او فضي فوق ارضية فيروزية او زرقاء كوبلتية.

وعثر في كوشك بمسرح روماني قديم في اسبندوس على بلاطات تشبه في اسلوبها اسلوب بلاطات كيقباد، وان كانت دونها في الجودة، وتوجد البلاطات في متحف انطالية.

وعلى حين كان اسلوب زخارف بلاطات القصور، غنيا معبرا بهيجا، مملوءا بالحيوية، كان اسلوب زخرفة بلاطات العمائر الدينية، اميل الى الجدية والصرامة. فقد انتشرت هنا الخطوط المزواة للكتابات الكوفية والاشكال الهندسية الى جانب كتابات بحروف انسيابية لينة بخطي الثلث والنسخ. ولم يخفف من حدة هذا التعارض، الا ماساده من حسن استخدام للالوان، جعلته يبدو مقبولا.



تصميم ٧ – سيواس، مقبرة كيكاوس بالمستشفى، جانب من زخارف رقبة القبة من الخارج.

وكانت اعظم الاعمال، هي ماجمع بين استخدام الطوب والفسيفساء الخزفية معا. ويتجلى لنا هذا في مستشفى وضريح لعزالدين كيكاوس الاول بمدينة سيواس (١٢١٧). لكن لم يبق لنا من ذلك سوى بلاطات تزين واجهة الضريح، وبلاطات اخرى قليلة، ماتزال باقية في الايوان الايسر من المستشفى (انظر تصميم ٧). واقدم امثلة الزخارف المصنوعة بالكامل من الفسيفساء الخزفية، موجودة على حافات محراب ومثلثات قبة مسجد علاء الدين في قونية، عام ١٢٢٠م (انظر تصميم ٦). وظهرت فجأة انواع ناضجة وغنية تجمع بين الكتابات والتعبيرات الزخرفية الهندسية والنباتية. وقد وجدت في مدرسة صرجالى انواع من الفسيفساء الخزفية وفيرة الثراء ذات تناسق كامل وبعيد عن اي خلل او قصور. ونجد هذا المزيج الرائع من الاوراق النباتية والكتابات في مدرسة قره طاي ايضا. وتظهر بها في الوقت ذاته، زخارف هندسية متشابكة وبارزة، في البلاطات التي تزين عقد الايوان من الداخل.

ونستمر في مشاهدة هذا الثراء، في بلاطات جامع صاحب آتا (١٢٥٨)، وفي مقبرته (١٢٨٠)، وفي خانقاهه (شكل ٢١١). ولم يبق من فسيفساء هذا المسجد، سوى ما على المحراب. اما نافذة الخانقاه فمبطنة ببلاطات مطلية، عليها زخارف نباتية (شكل ٢١٢). وكسيت القبة باشكال متعرجة من الطوب المطلي بالالوان : الفيروزي والبني والارجواني. وهذه المقبرة واحدة من اجمل امثلة عصرها، بفضل ماتوفر لها من فسيفساء خزفية غنية الزخرفة، دقيقة الصنع من خير ماانتج فن السلاجقة (٢١٣). وتضم المقبرة، ستة نواويس، تخص صاحب آتا واقاربه، وكلها مغطاة بالبلاطات الخزفية.

والمدرسة التي بناها صاحب آتا في سيواس (كوك مدرسة ١٢٧١)، جاءت مثلا رائعا للفسيفساء الخزفية، كما يرى في المسجد المتصل بايوان المدخل، وفي الايوانين الجانبيين. اما الزخارف الموجودة على الحوائط الخلفية للايوانات والمصنوعة من الفسيفساء الخزفية بالوانها الجميلة، فقد حلّت هنا محل الزخرفة بالطوب في الاضرحة الخرّقانية (تصميم ١/د). ويدخل ضمن الامثلة الرائعة لفن السلاجقة في هذا المضمار، بلاطات خزفية من النصف الثاني للقرن الثالث عشر، موجودة بمحرابي صرجالى مسجد، ومسجد صدرالدين القنوي (١٢٧٤) في قونية، (شكل ٢٦).

وفي مسجد اشرف اوغلى الفخم في بيشهر (٩٧–١٢٩٩)، مثل من الامثلة الرائعة لاسلوب قونية السلجوقي؛ حيث تغطي البلاطات الخزفية البديعة، كل صفّة المدخل من الداخل (شكل ٢٧). وترتفع امام محراب هذا المسجد الخزفي الفاخر ايضا، قبة مكسوة هي الاخرى بالبلاطات الخزفية. وتشبه النجوم الهندسية الكبيرة التي بالمحراب، ماهناك من زخارف في قبة مدرسة قره طاى بقونية. ويرجع تاريخ القبة الداخلية لضريح اشرف اوغلى سليمان بك، لعام ١٣١٠؛ وهي واحدة من الامثلة القليلة التي تضم مثل هذا النوع من البلاطات.

وفي القرن الرابع عشر، اي في عهد الامراء التركمان، استمرت تقاليد الخزف السلجوقية، على يد الايدينيين. وتظهر الفسيفساء الخزفية السلجوقية الاسلوب في المسجد الكبير بمدينة بركى عام ١٣١٢؛ حيث نرى مثلا بديعا لهذا النمط من الخزف. وكذلك زينت بالفسيفساء، خصور عقود القبة التي تعلو المجاز الرئيسي للمسجد. وهناك امثلة اخرى من عصر الايدينيين، نراها تزين مسجد عيسى بك في مدينة سلجوق، وفي تربة محمد بك في بركى. وينضم الى هذه المجموعة ايضا، ماهناك من فسيفساء غنية تزين محراب الجامع القرماني الكبير في الجعفرية، قرب كرمان. ومع انه قد وجدت مجموعات اخرى طيبة من البلاطات فيما بعد، الا ان القرن الرابع عشر، كان عصرا غير حافل بالنشاط في مجال الخزف. ولم يكن هذا الفتور، الا هجعة تحضير لميلاد مرحلة جديدة في الزخرفة على الخزف.

البلاطات العثمانية

كان التقاء فن الفسيفساء الخزفية السلجوقي، مع اساليب صناعة الطلاء المتعدد الالوان، هو الاساس الذي استند اليه فن صناعة البلاطات الخزفية عند العثمانيين.

ومع ان مئذنة الجامع الاخضر بأزنيق (١٣٧٨)، جاءت اقرب للتقاليد الفنية السلجوقية؛ الا انها كانت اول عمل تظهر فيه الالوان : الفيروزي والازرق والاخضر بدرجات متفاوتة، مع الابيض والاصفر الفاتح. ومما يؤسف له، ان هذه المئذنة تهدمت. حديثا واعيد بناؤها ببلاطات جديدة.

بدأت التقاليد العثمانية الرائعة في صناعة الخزف ببلاطات الجامع الاخضر والتربة الملحقة به في بورسه (٢١–١٤٢٤). وتجمع هذه البلاطات، في الواقع، بين اساليب صناعية مختلفة. فنرى امثلة من الفسيفساء الخزفية ذات المستوى الرفيع والصناعة الجيدة، الى جوار امثلة من الخزف العثماني المتعدد الالوان والبعيد عن التقاليد السلجوقية. وما الاشكال الرقيقة من الفسيفساء، التي تزين باطن اسقف الجناح الملكي، وحنيات النوافذ من الداخل، وباطن عقد الشرفة الملكية، واسفل حنيات الابواب، والنوافذ الموجودة بالضريح؛ الا فيض من الاعمال الخزفية التي استخدمت فيها الالوان المتعددة. وتجمع البلاطات هنا بين اللونين السائدين عند السلاجقة، وهما الفيروزي والارجواني؛ ثم زادت بهجة البلاطات باضافة الوان اخرى اخاذة، هي الاصفر والاخضر والابيض. وثمة تجديد اخر، هو استخدام مادة حمراء داكنة او مغبرة، اضيفت الى الطفل لتقسيته، لملئ مابين التصميمات من فراغات. وزيد في زخرفة البلاطات الصفراء بالتذهيب. واذا كانت قد حدثت طفرة ثراء في التصميمات، فقد حدث مثلها في غنى الالوان؛ واصبحت زخارف التوريق الكبيرة ذات المسحة الصينية (خطاى) هي التعبير المميز لاعمال القرن الخامس عشر (شكل ١٤٨). وتخللت تلك الرسوم،

اغصان ممتدة فيروزية اللون، وتوريقات كبيرة ذات طابع اناضولي (رومي). ثم، زيادة في البهجة، استخدمت بلاطات صفراء جذّابة، وطفلة حمراء داكنة بالاركان، لوضع نهايات للاشكال المرسومة. وهكذا، كانت البلاطات المكسوة بالكامل بالتعبيرات المورقة ذات التفاصيل الرقيقة، والفواصل او التحديدات الدقيقة، من بين الابتكارات التي فرقت بين الخزف العثماني والخزف السلجوقي.

اما الحشوات الخزفية ذات البلاطات المتعددة الالوان داخل مناطقها المحددة بالخطوط الفاصلة؛ فانها تعلن عن ظهور اسلوب فني جديد، يختلف تماما عن اسلوب السلاجقة. ونشاهد ارق امثلة اسلوب هذه البلاطات في الجامع الاخضر، والمقبرة الملحقة به، في بورسة. فهناك، نرى بوضوح خطوطا باللونين الاحمر والاسود، تحدد وتفصل مابين الوان الطلاء المختلفة. وتمهد خطوط التحديد هذه بدورها الى ابتكارات اخرى في استخدام اشكال الزهور الطبيعية، والتوريق الصيني الطابع، والورود وعود الصليب (الفاونيا)، الى جانب التعبيرات النباتية المستخدمة في الفسيفساء الخزفية السلجوقية، مع المحاولة في بلوغ مستواها الرفيع.

والمثل الذي يبشرنا بقدوم اسلوب جديد في محاكاة الطبيعة، نراه في الأزهار التي تخرج من زهرية بمحراب تربة الجامع الاخضر؛ كما نرى سيادة الالوان : الاصفر والاخضر والابيض والارجواني. وان نظرة الى محراب التربة وبلاطات الناووس الموجود بها، لتوضح لنا ماهناك من درجات متعددة من اللونين الازرق والارجواني، وكيف انهما استخدما بمهارة فائقة، من غير استعانة بخطوط التحديد الفاصلة (شكل ٢١٤).

كان تعدد الالوان اذن، هو اول ابتكار قدمه العثمانيون لفن الخزف. وكانت هذه البلاطات تصنع في بورسه؛ ولم تثبت الحفريات التي اجريت في ازنيق، ان بلاطة واحدة من هذا النمط قد اكتشفت هناك. وقد تعطي النظرة الاولى، لمحة من التشابه بين هذه البلاطات العثمانية، وبين البلاطات التي استخدمها التيموريون في عمائرهم اوائل القرن الخامس عشر؛ الا ان البلاطات السمرقندية ضعيفة المستوى، سيئة الطلاء لكثرة تشققها. وتجيء السيادة للطلاء الفيروزي، لكن درجة اللون وتكوين الطفلة (او العجينة) يختلفان. على ان خطوط تحديد سوداء وحمراء، قد ظهرت لتفصل بين الطلاء المتعدد الالوان في بلاطات جامع بيبي هانم (١٣٩٩–١٤٠٤) ومدرسة اولوغ بك (١٤٢٠) في سمرقند، وقد نفذت بعناية، وكشفت عن تقدم في اسلوب الصنعة.

واستخدمت بمسجد المرادية في بورسة، بلاطات فسيفسائية، سادها اللون الاصفر الغامق، وذلك في فتحات النوافذ وفي خصرى عقد مدخل الصفة.

ومن الابتكارات التي ظهرت اوائل العصر العثماني في مجال البلاطات، النوع المرسوم تحت الطلاء باللونين الابيض والازرق. ونرى هذا النوع ضمن اشرطة تزين حافات في مقبرتين بجامع المرادية في بورسة (شكل ٢١٥). ومن اجمل امثلة هذا النوع، ٣٧ بلاطة سداسية الشكل، تضم كل منها اشكالا زخرفية مختلفة عن الاخرى؛ تغطي الجدران في مسجد المرادية بادرنة (انظر شكل ١٥١). واهم مايلفت النظر في هذا المسجد، محرابه الرائع، المصنوع من بلاطات متعددة الطلاء، على مساحة يبلغ قدرها ٨,٥×٦,٣ مترا مربعا؛ وهي اكبر بلاطات المحاريب مساحة، بعد بلاطات محراب الجامع الاخضر في بورسة، حيث يوجد تشابه كبير بينهما. ولايرى اثر للون الاحمر في التحديدات، وكل ما نلاحظه ان حنية المحراب بها تصميمات من نوع ادق وارق من تلك التي عرفناها في بلاطات بورسة. ومن العناصر الموجودة بمرادية ادرنة ايضا،

استخدام الخطوط الفاصلة في البلاطات، الى جانب استخدام البلاطات الزرقاء والبيضاء (انظر شكل ١٥٠).

ويدخل ضمن هذه المجموعة، محراب رابع، يرجع الى دار للمرق اسمها ابراهيم بك (١٤٣٢) في قره مان. وتوجد في هذا المحراب تحديدات باللون الاحمر، تفصل بين مختلف الوان الطلاء. وهذا المحراب موجود الآن في كوشك الخزف (جينلى كوشك) باستانبول.

وايوان المدخل في كوشك الخزف (١٤٧٢)، الذي بناه السلطان محمد الفاتح في استانبول؛ يعتبر قمة الروائع في صناعة البلاطات الفسيفسائية. ومع ان اسلوب هذا العمل، من حيث مستوى الصناعة والتأثير العام، يتفق وتقاليد الفسيفساء السلجوقية، الا ان توزيعاته وازهاره المحاكية للطبيعة والوانه الفيروزية الاخاذة، تعيد الى الاذهان اسلوب بلاطات مدينة بورسة (انظر لوحة ٢).

واول امثلة البلاطات ذات الطلاء المتعدد الالوان، موجود في استانبول بمسجد وتربة السلطان سليم (١٥٢٢)؛ لكن ابدع الامثلة هي مايوجد في تربة شهزادة محمد (١٥٤٨). وتتفوق هذه البلاطات كثيرا على بلاطات بورسة من حيث دقة الصنعة وروعة اللون وثراء التصميم. والواقع ان ذلك كله، احال التربة من الداخل، الى عالم من عوالم الخيال (لوحة ٣).

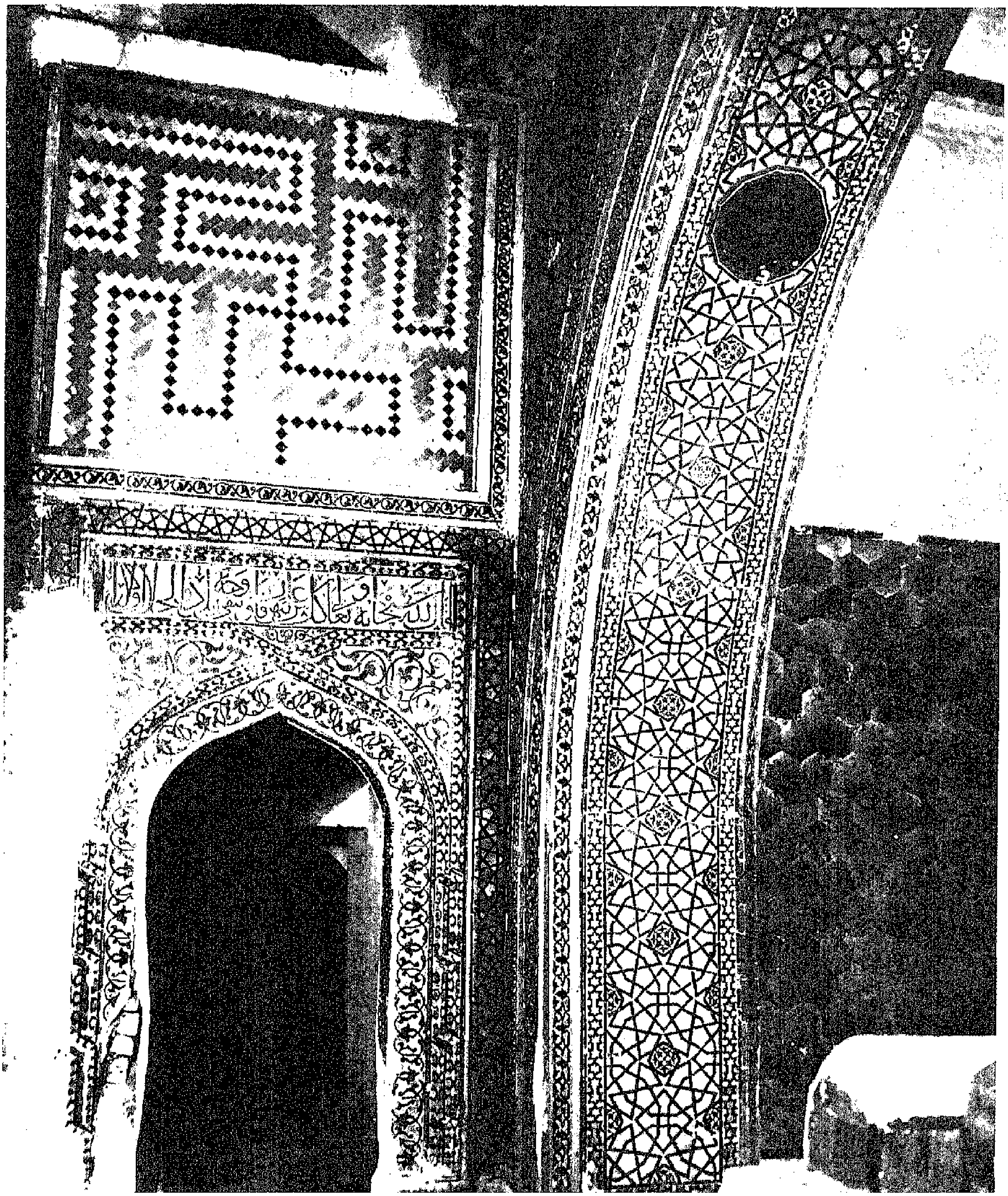
وعندما بطل استخدام خطوط التحديد الفاصلة منذ منتصف القرن السادس عشر؛ بدأت تحل محله عملية اخرى هي الرسم تحت الطلاء. وبهذا يكون الخزف العثماني قد انتقل الى مرحلة ثانية وعظيمة لهذه الصناعة. وماعلينا الا ان نشاهد اسلوب هذه المرحلة الجديدة، في البلاطات التي تزين جامع السليمانية (١٥٥٧)، وبالذات على جانبي المحراب، وعلى الاجزاء العليا من الجدران. ونشاهد مثلا اخر، اكثر من حيث البهجة والتنوع، في ضريح خرّم سلطان (لوحة صدر الكتاب). ثم تتوالى التجديدات، الواحد في اثر الاخر، ويشمل ذلك الالوان والتصميمات معا. ويكفينا هنا للتدليل على ذلك، ان ثمة ٤١ نوعا من ازهار الخزامى (التوليب)، نراها في بلاطات مسجد رستم باشا، الذي يرجع لعام ١٥٦١ (شكل ٢١٦)، وفي ضريح سليمان القانوني (١٥٦٦). اما البلاطات الموجودة في مسجد صوقوللى محمد باشا، الموجود الى جوار السلطان احمد (١٥٧٢) (انظر شكل ١٧٤)، وفي مسجد بيالة باشا بمنطقة قاسم باشا باستانبول (١٥٧٤)؛ فانها تكشف عن قفزة متطورة في الوانها ومستوى صناعتها. ويظهر من بلاطات هذه الاماكن، استمرار ظهور خط عقيقي اللون، على مدى اربعين عاما، الى ان اختفى فجأة. ويبدو ان هذه الطفرة الفنية العظيمة كانت من ابتكارات مصانع ازنيق. والواقع ان انتاج سبعة الوان مختلفة، هي الفيروزي والازرق والاخضر الغامق الجذاب والازرق الفاتح والابيض والاسود احيانا، واستخدامها في زخرفة الخزف تحت الطلاء؛ قد خلق اسلوبا صناعيا لانظير له في العالم كله. وتتكون التصميمات في معظمها من الازهار الطبيعية كالخزامى والسنبل البري والقرنفل وزهر الرمان والفاونيا. الى جانب افرع يانعة من شجر الاجاص ومن براعم الكرز. وملئت المسافات التي بين الازهار باوراق كبيرة خضراء تشبه الخناجر المقوسة. ولم يحل النصف الثاني من القرن السادس عشر الا وقد سادت اشكال الازهار الطبيعية كل اعمال الفنون الزخرفية التركية.

ويضم طوب قابى سراي مجموعة من ابدع البلاطات التي لم يستخدم فيها اللون الاحمر العقيقي اطلاقا.

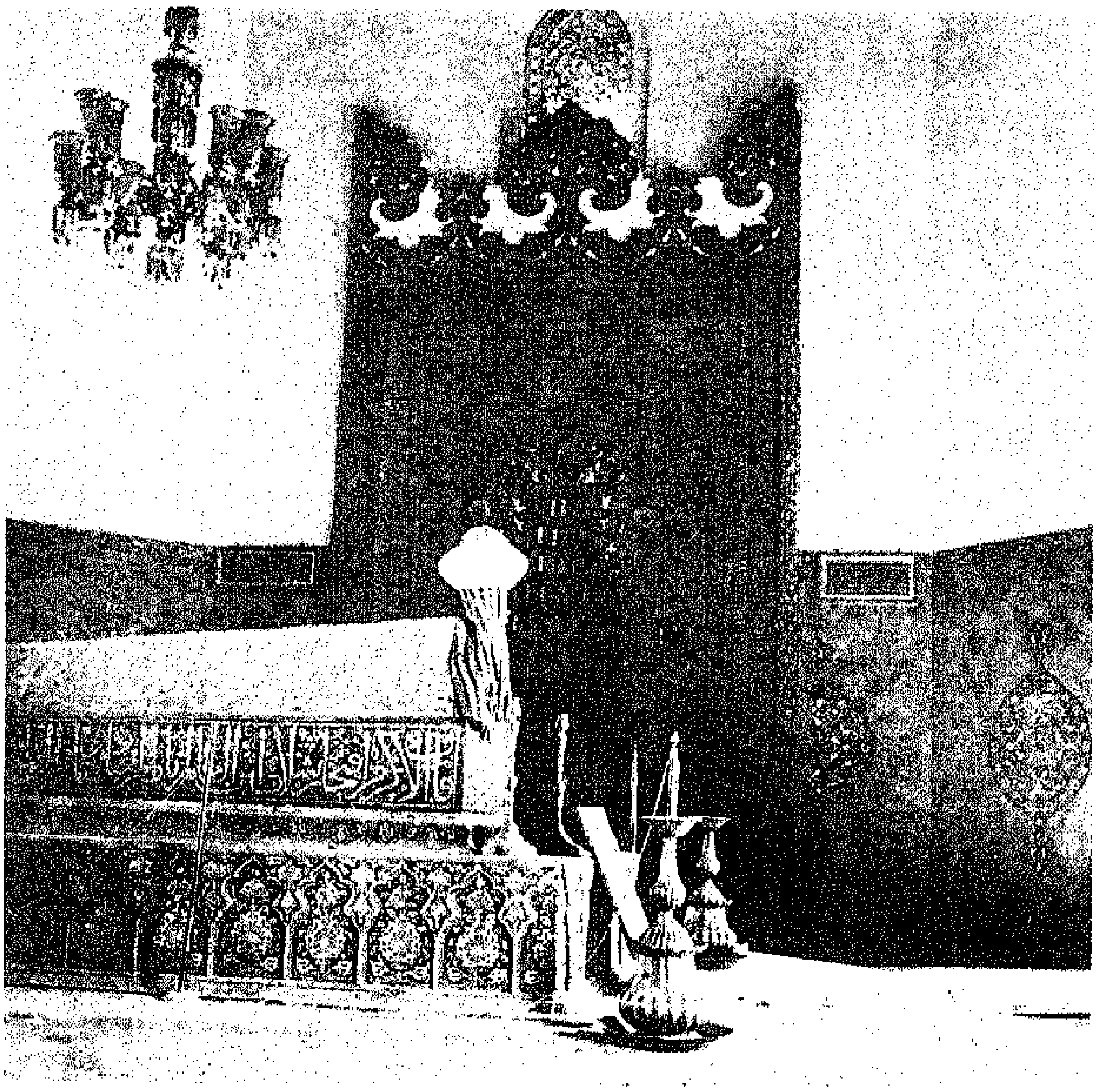
وتبدو الوان وتصميمات بلاطات الحشوات الكبيرة، التي تزين جدران جانبي محراب مسجد السليمية في ادرنة عام ١٥٧٤ (لوحة ٤)، اكثر تناسقا وانسجاما. اما تلك التي تزين الجناح السلطاني فتمتاز بثراء

شكل ٢١١ – قونية، ضريح صاحب اتا، تفاصيل زخارف البلاطات الخزفية.

شكل ٢١٢ – قونية، ضريح صاحب اتا، شبكية النافذة المزججة.

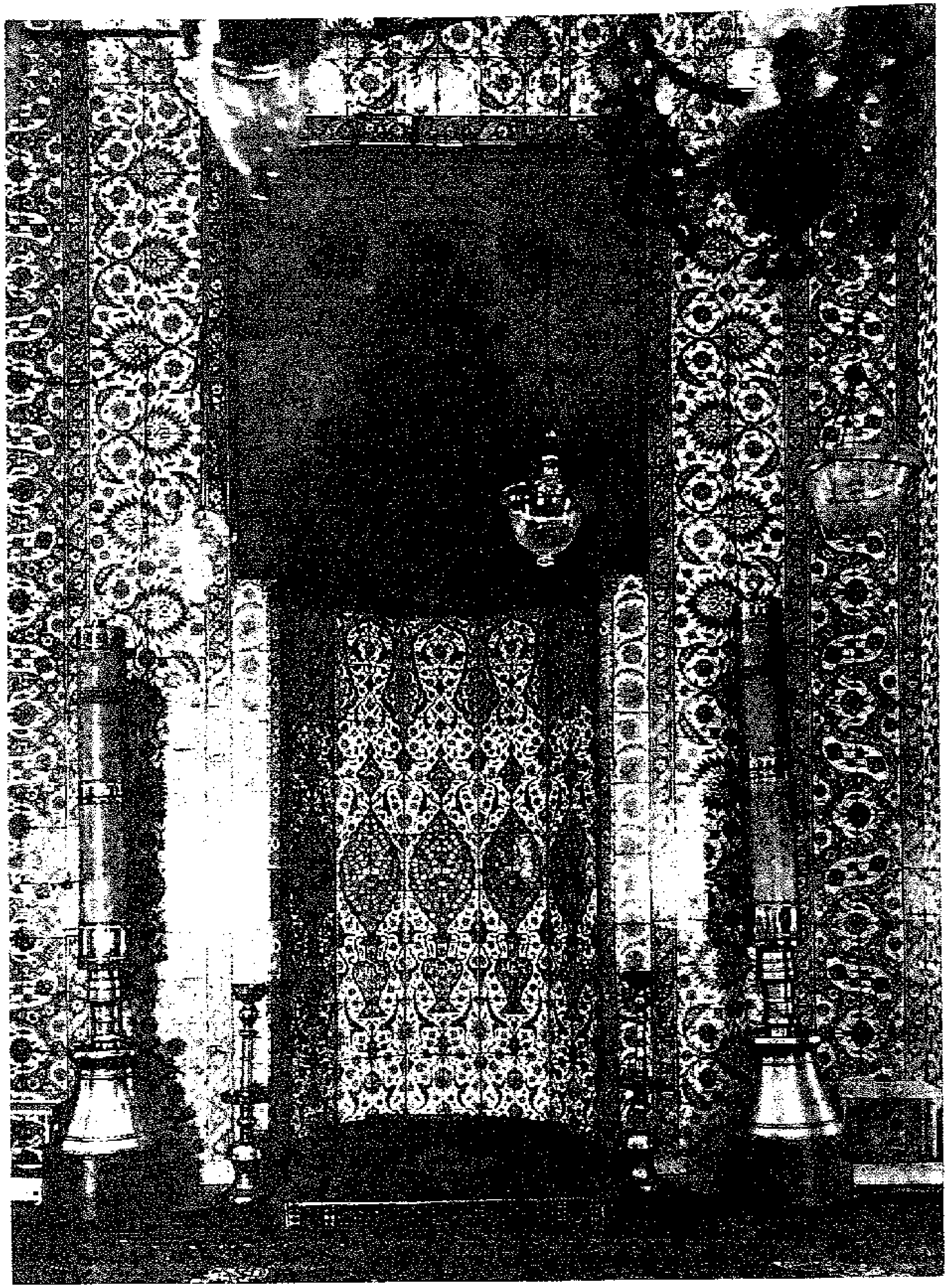


شكل٢١٣ – قونية، ضريح صاحب اتا، جانب من العقد الكبير والباب.

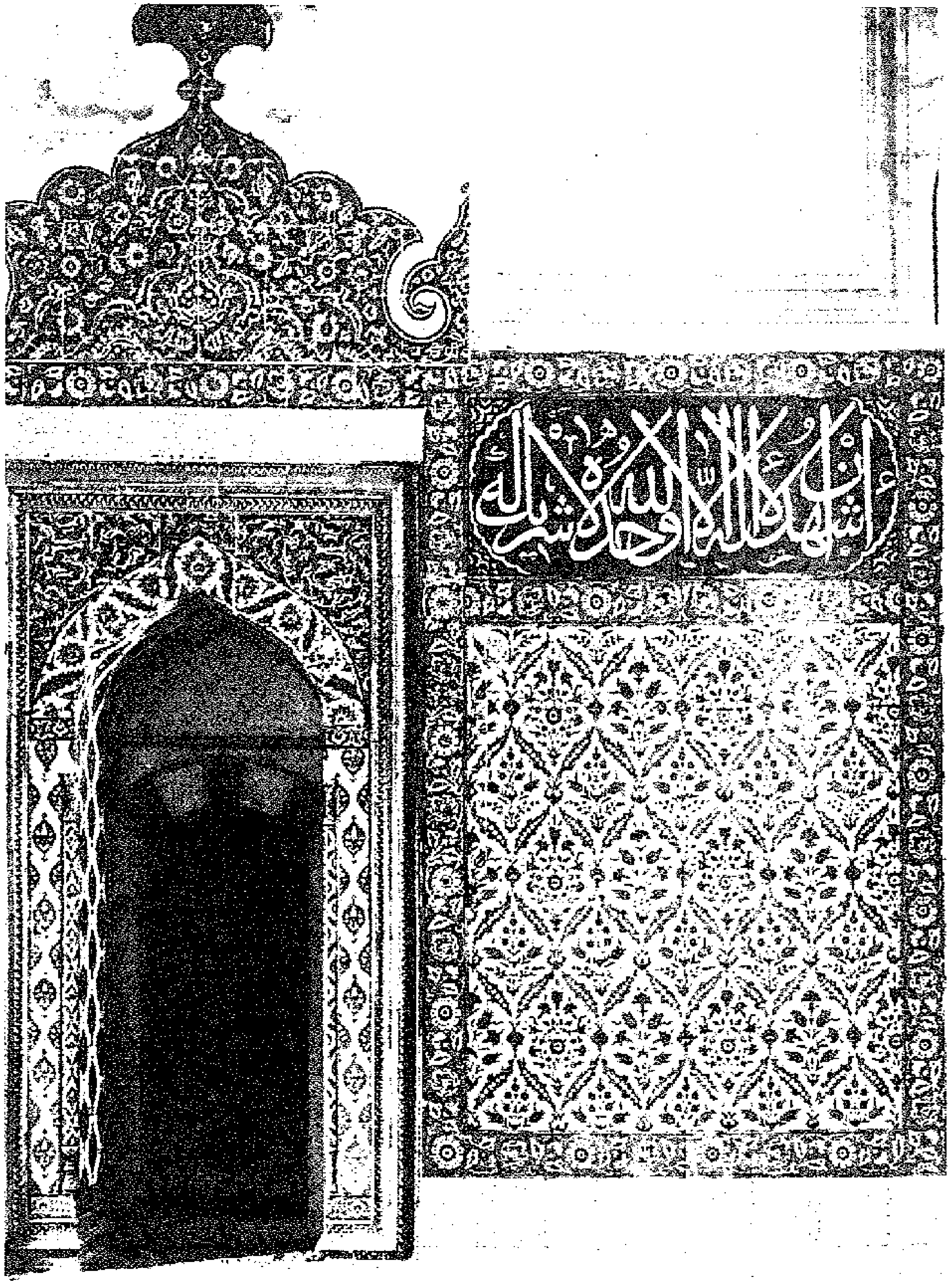


شكل ٢١٤ – بورسة، يشيل تربة (المقبرة الخضراء)، المحراب والناووس والتغطية الخزفية.

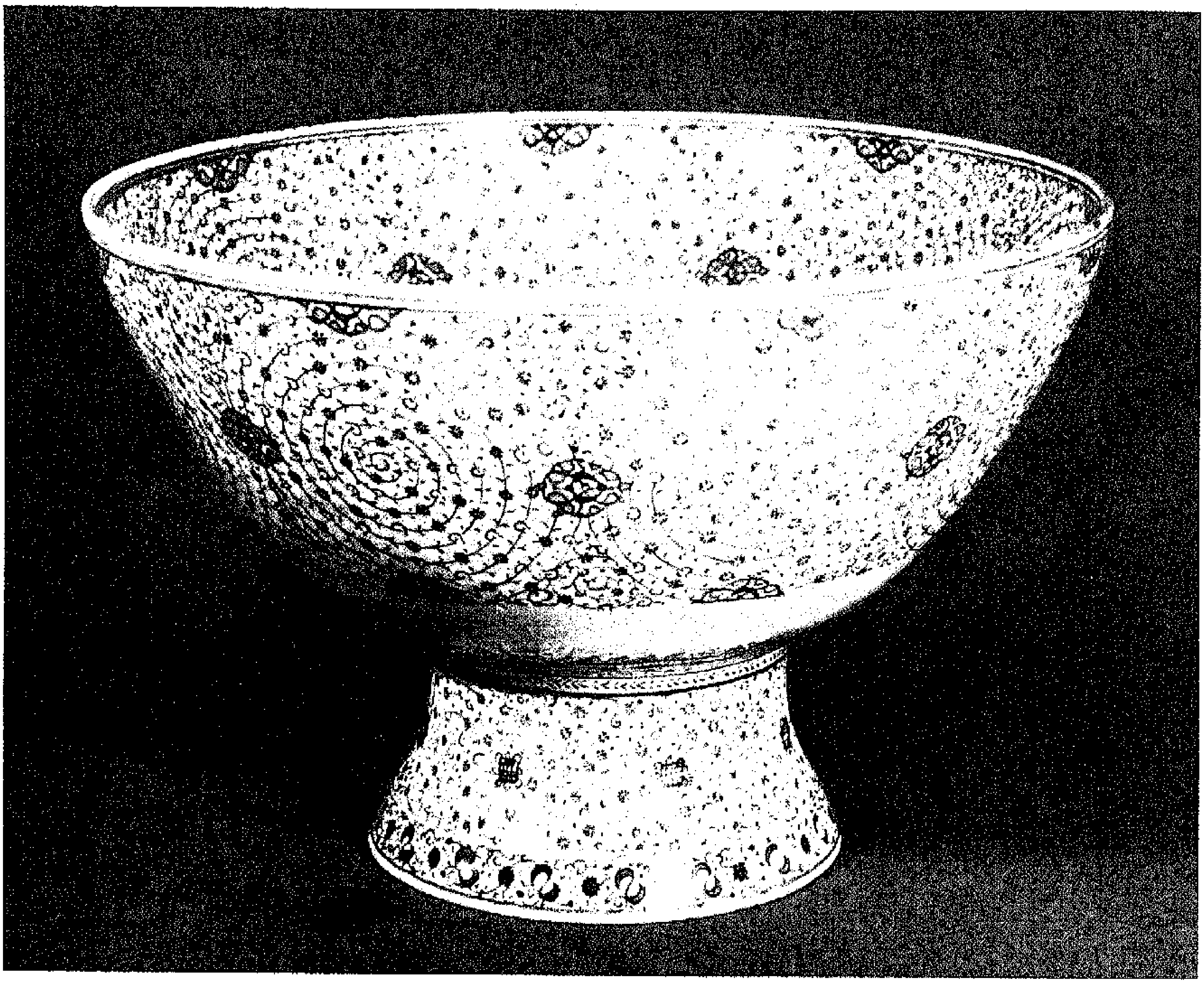
شكل ٢١٥ – بورسة، ضريح جم سلطان، المحراب وخزفياته.



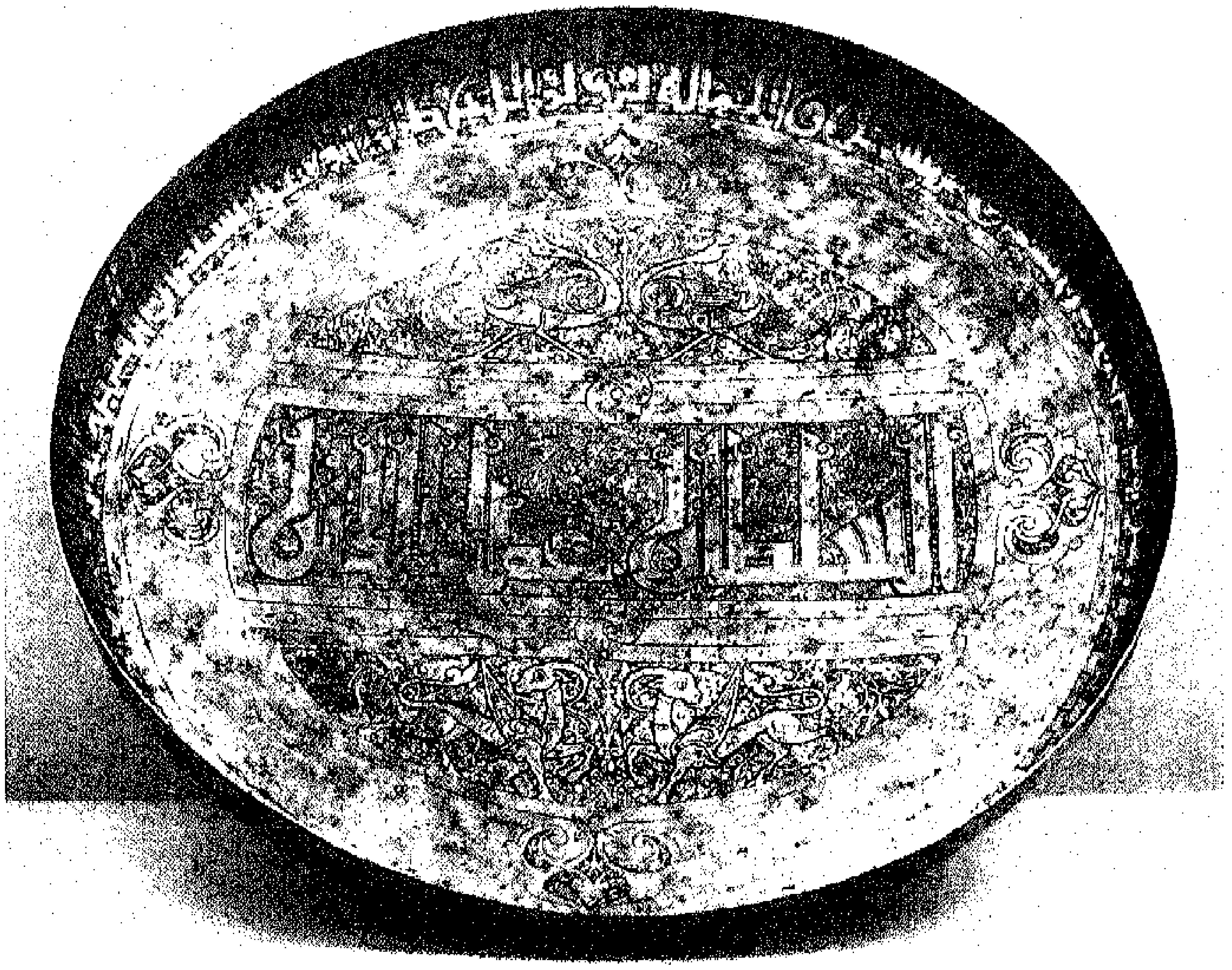
شكل٢١٦– استانبول، مسجد رستم باشا، بلاطات المحراب الخزفية.



شكل٢١٧– ادرنة، مسجد السليمية، الجناح السلطاني.



شكل ٢١٨ – سلطانية ذات قاعدة، خزف «الخليج – القرن الذهبي»، بمتحف فكتوريا والبرت



شكل ٢١٩ – صينية من الفضة، عليها نقوش تحمل اسم «عضد الدين – الب ارسلان»، بمتحف الفنون الجميلة، بوسطن

شكل ٢٢٠ – شمعدان من الفضة، عليه نقوش تحمل اسم السلطان سنجر، بمتحف الفنون الجميلة، بوسطن.

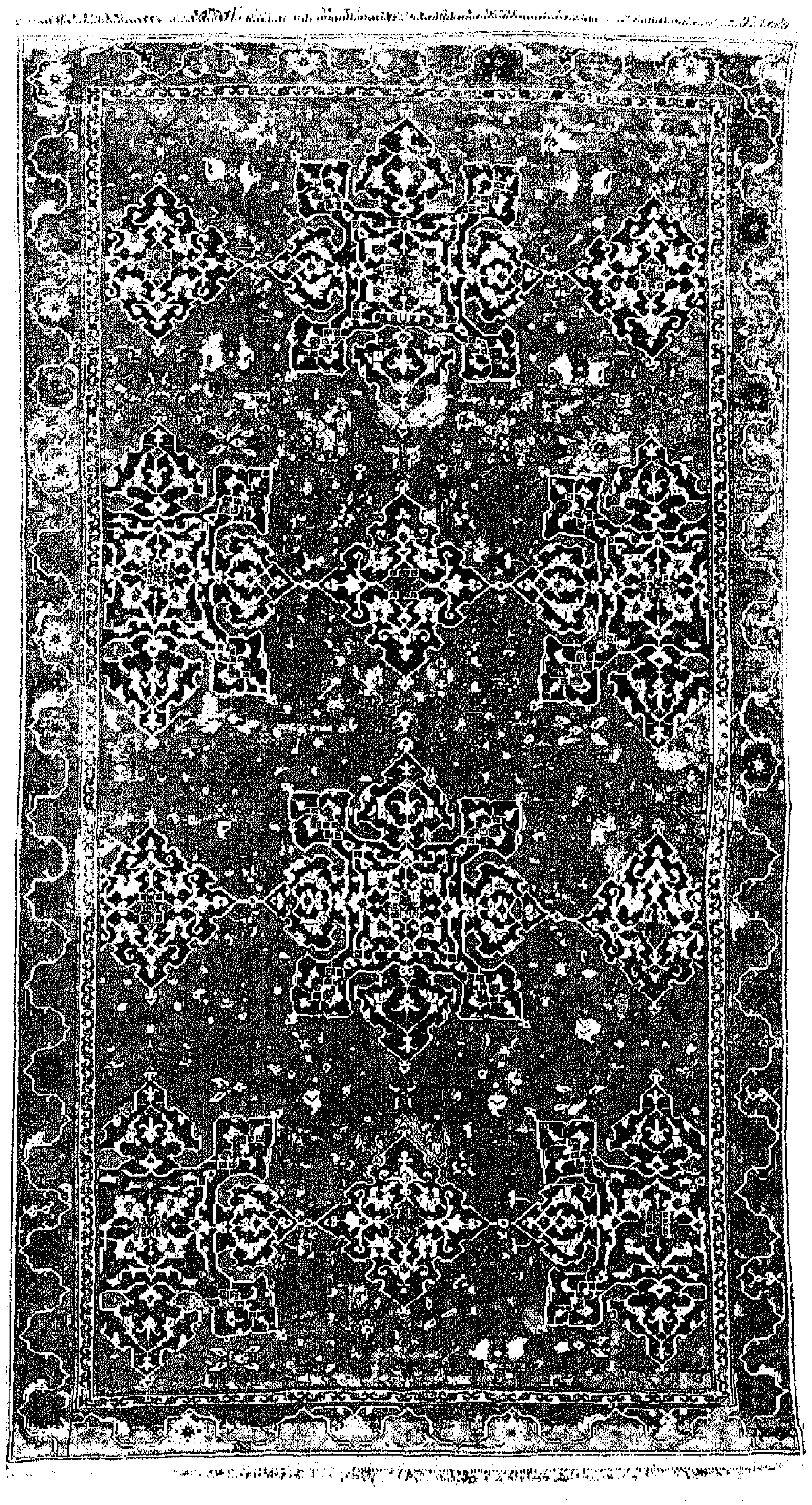
شكل ٢٢١ – هيكل حيواني (سفنكس) من زمن الارتقيين.

شكل ٢٢٢ –
مرآة من البرونز،
يزينها فارس فوق جواده،
بمتحف طوب قابى،
استانبول.

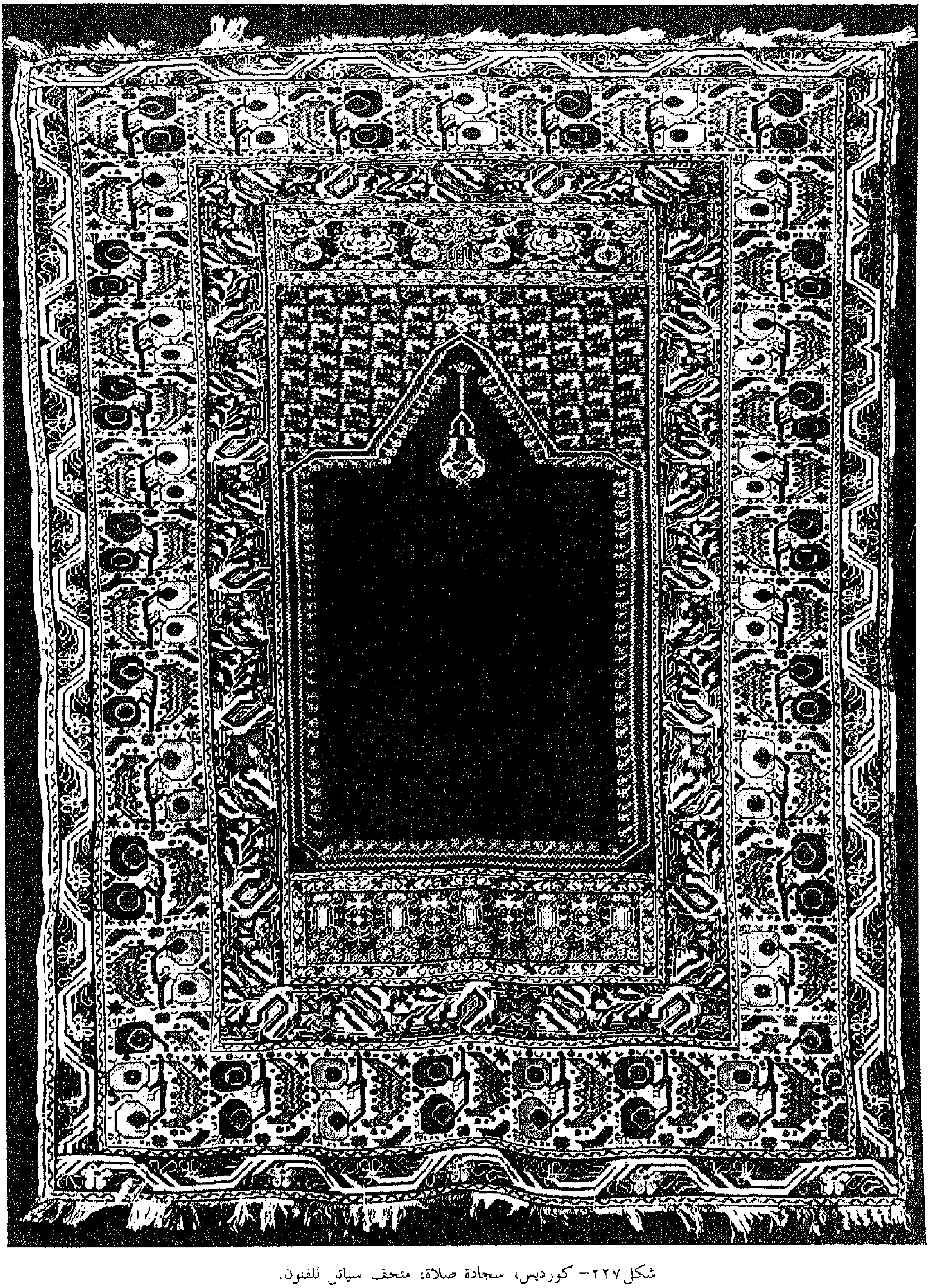
شكل ٢٢٣ – مصباح مسجد (مشكاه)، مخطط ومموه بالمينا،
اسلوب «عين البلبل».

شكل ٢٢٤ – قنينة زجاجية مخططة، لها غطاء ومقبض.

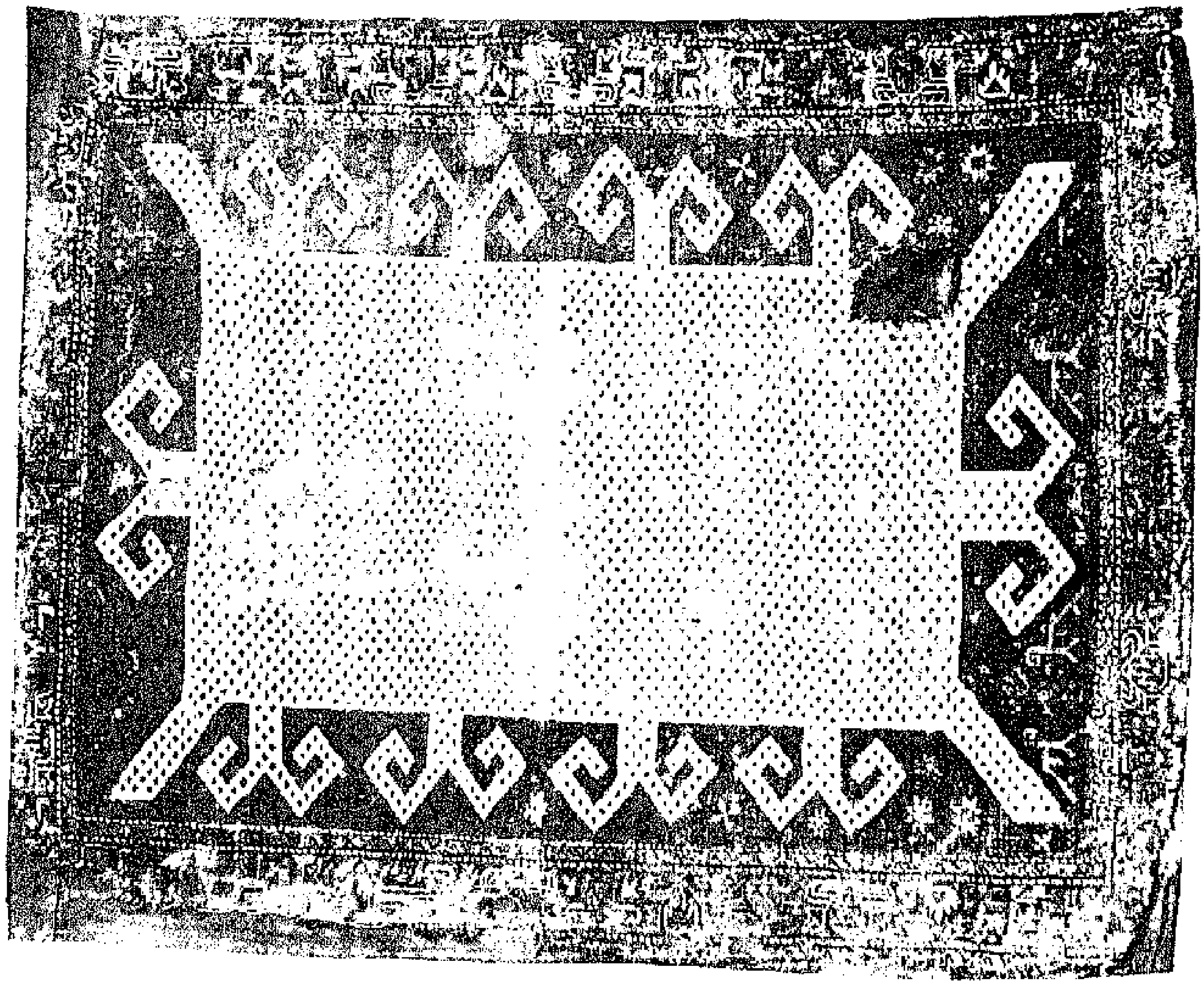
شكل ٢٢٥ – بساط «هولباين» ذات حافة من اشباه الحروف الكوفية (تسمى احيانا بساط لوتّو)، متحف الفن، فيلادلفيا.



شكل ٢٢٦– بساط عشاق ذو الأشكال النجمية، متحف الفن، فيلادلفيا.

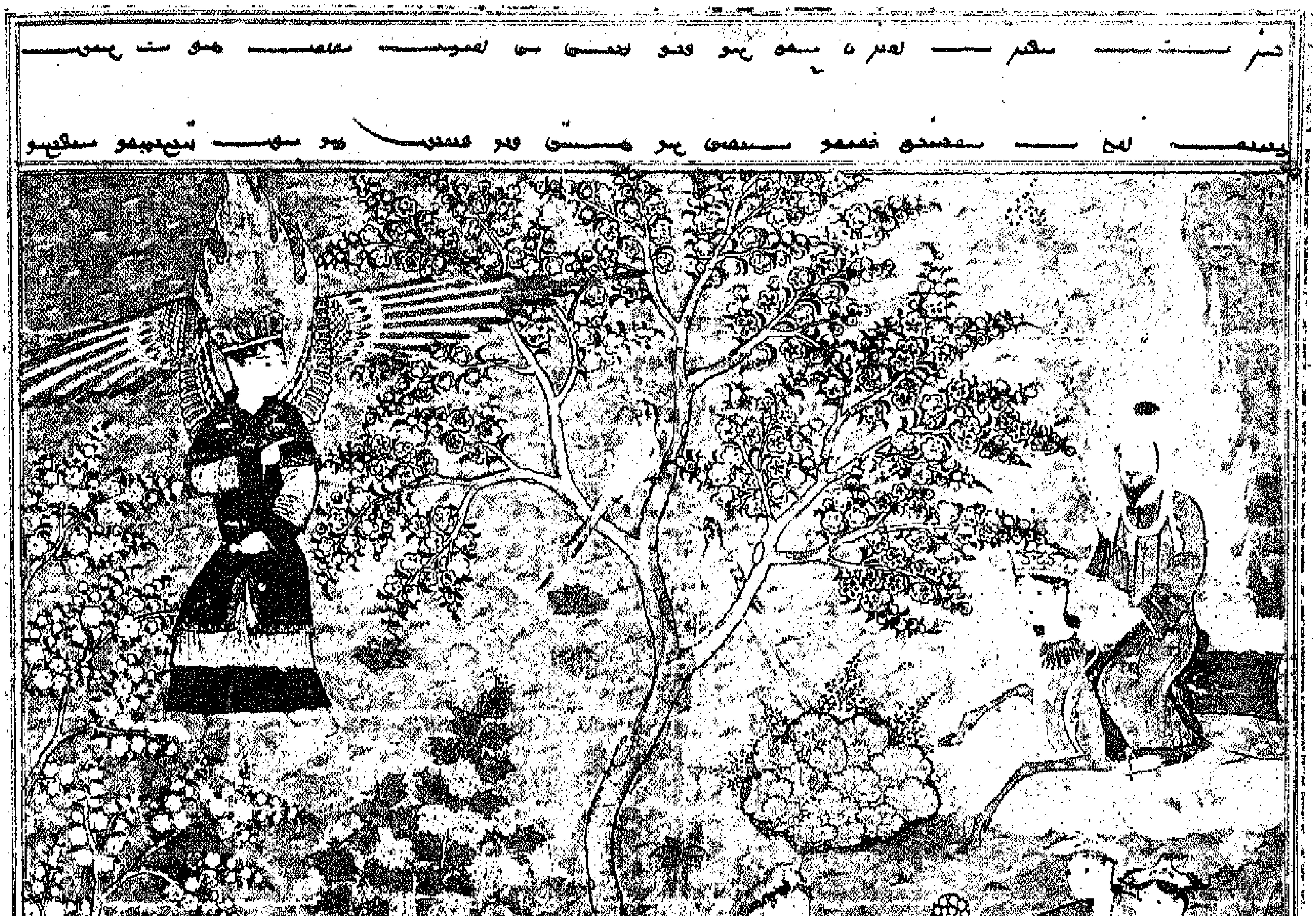


شكل ٢٢٧ – كورديس، سجادة صلاة، متحف سياتل للفنون.

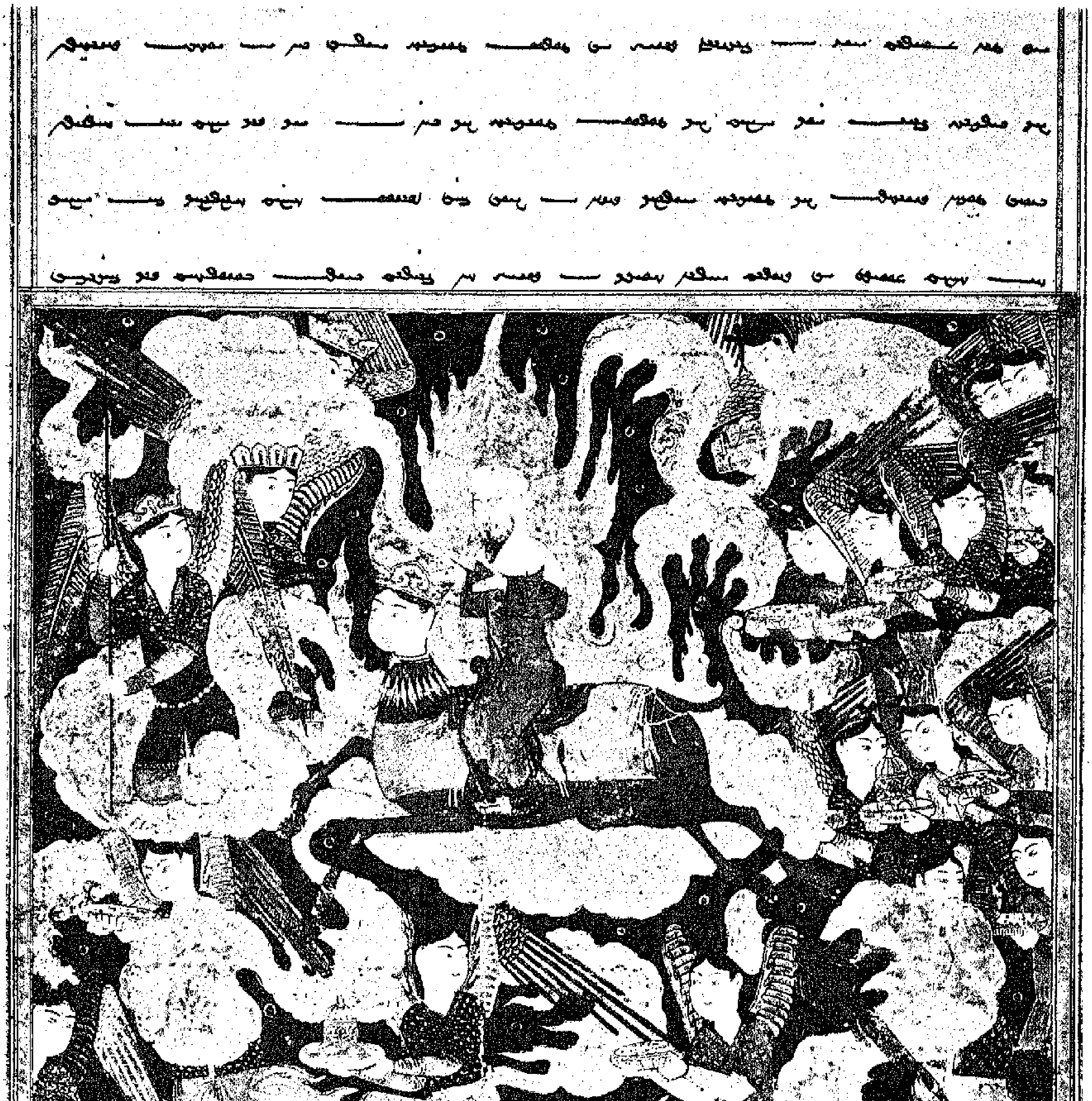


شكل ٢٢٨ – سجادة صلاة على هيئة جلد حيوان، متحف الفن التركي الاسلامي، استانبول.

شكل ٢٢٩ – قماش من حرير منسوج، سلاجقة إيران، متحف فكتوريا والبرت.



شكل ٢٣٠ – منظر في الفردوس من مخطوطة معراج نامه باللغة الشغطائية، بالحروف الاويغورية، المكتبة الاهلية بباريس



شكل ٢٣١ – منظر في السماء، من مخطوطة معراج نامه باللغة الشغطائية، بالحروف الاويغورية، المكتبة الاهلية بباريس

شكل ٢٣٢ - «جماعة من الدراويش»، عمل الرسام «محمد سياه قلم»، اضبارة الفاتح متحف طوب قابى

شكل ٢٣٣ - «عفاريت» عمل الرسام «محمد سياه قلم» اضبارة الفاتح، متحف طوب قابى

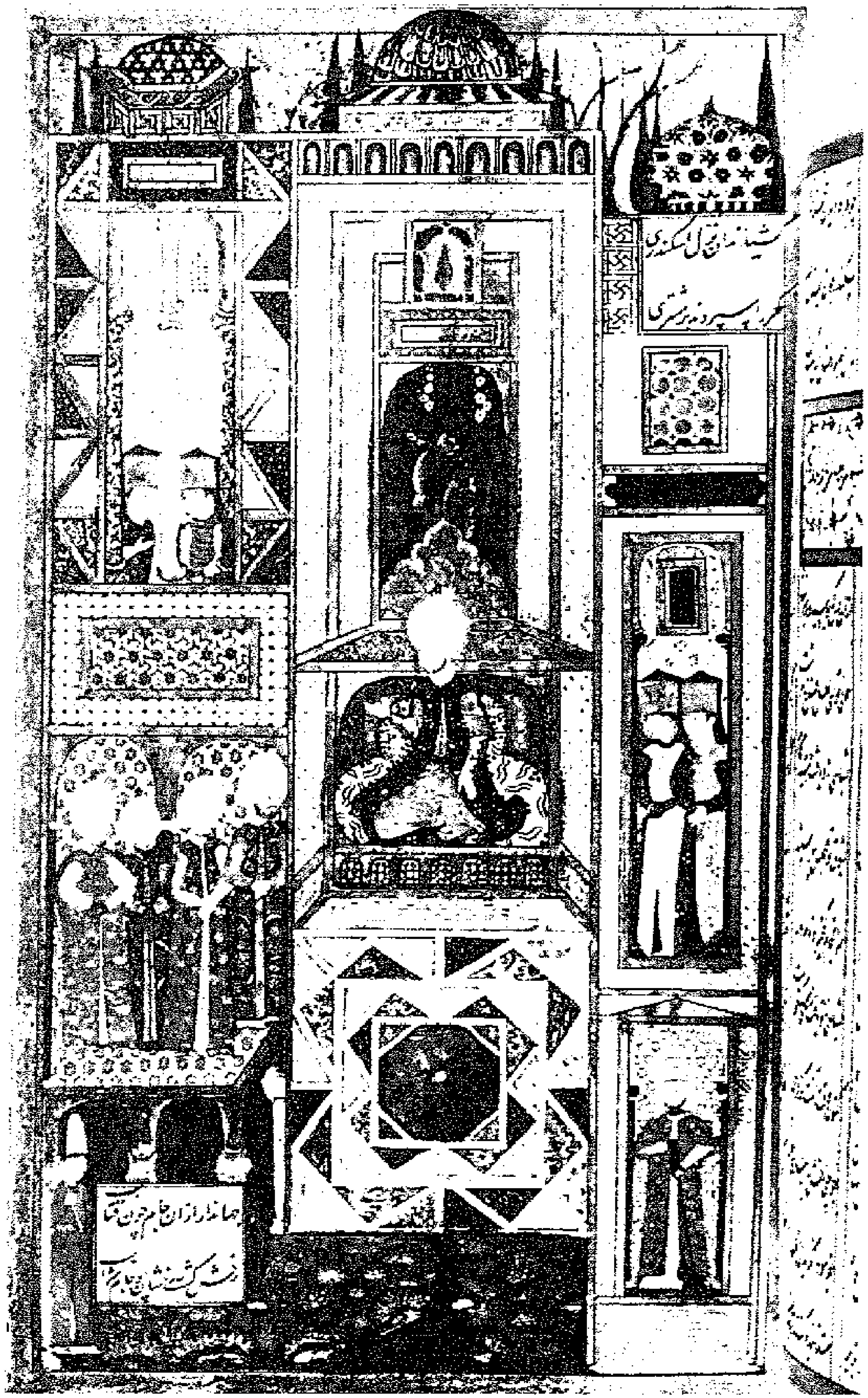
شكل ٢٣٤- صورة شخصية لمحمد الفاتح، للرسام سنان بك، متحف طوب قابى.

شكل ٢٣٥ – «مدينة دياربكر»، من كتاب «بيان منازل سفر عراقين» لنصوح المطرقي، بمكتبة جامعة استانبول، ضمن مجموعة
بيان مراحل الحملة الى بلاد العراق عام ١٥٣٧

شكل ٢٣٦ أ – «معركة موهاكس» من سليمان نامه (٢١٩ ب)، متحف طوب قابي

شكل ٢٣٦ ب – «معركة موهاكس» من سليمان نامه (٢٢٠ أ)، متحف طوب قابي

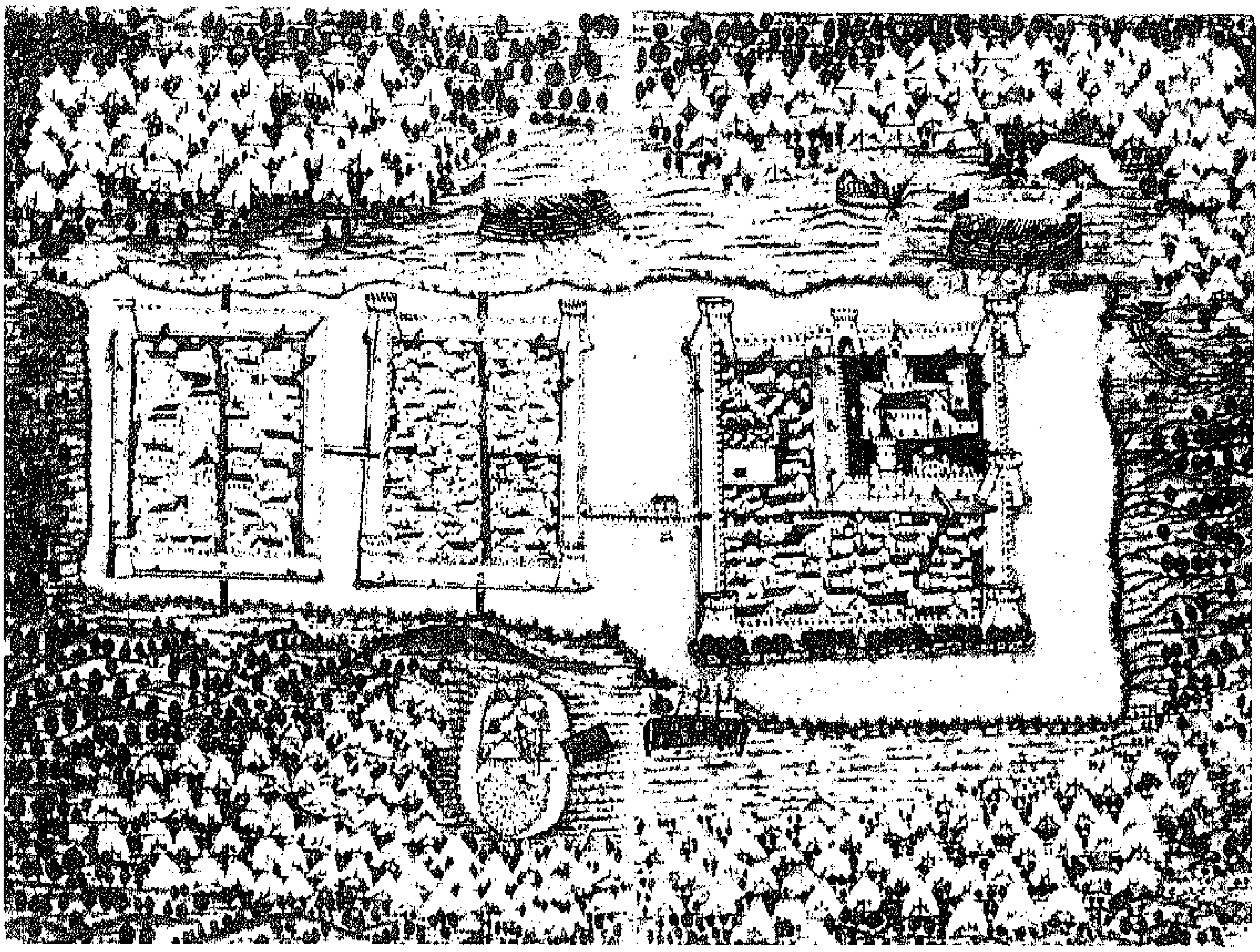
شكل ٢٣٧ – حفل ختان شهزاده بايزيد وجهانكير، من سليمان نامه، متحف طوب قابي



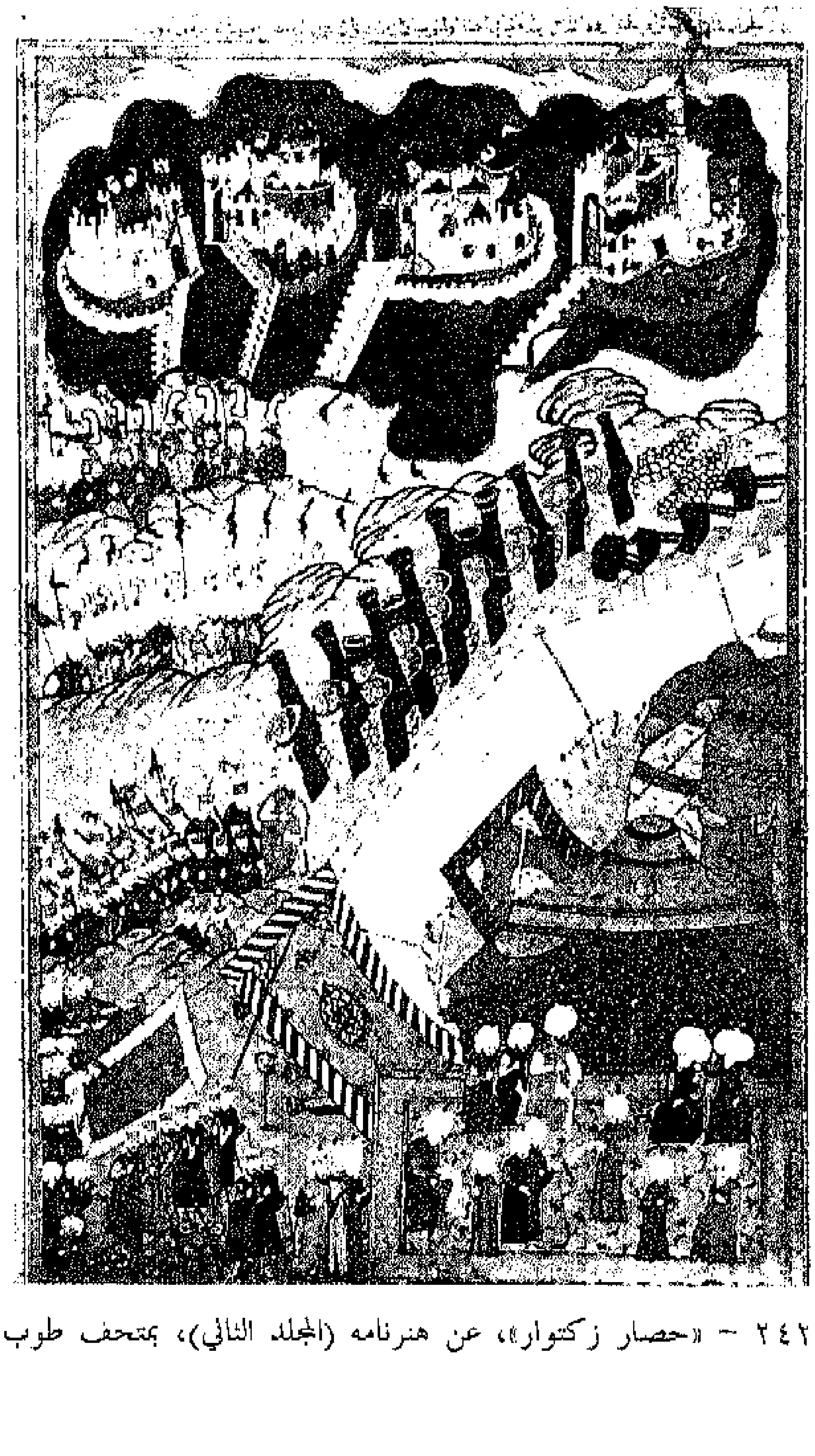
شكل ٢٣٨ – اسحاق باشا ياخذ «جام جهان نما» الى القصر، متحف طوب قابي

شكل ٢٣٩– «باب السعادة «باب السلام» في قصر طوب قابي، من سليمان نامه بمتحف طوب قابي

شكل ٢٤٠ – «ابن الملك اردل وامه في حضرة سليمان القانوني» من هنرنامه بمتحف طوب قابي



شكل ٢٤١ – «قلعة زكتوار»، عن «نزهة الاخبار در سفر زكتوار»، بمتحف طوب قابى



شكل ٢٤٢ – «حصار زكتوار»، عن هنرنامه (المجلد الثاني)، بمتحف طوب قابى

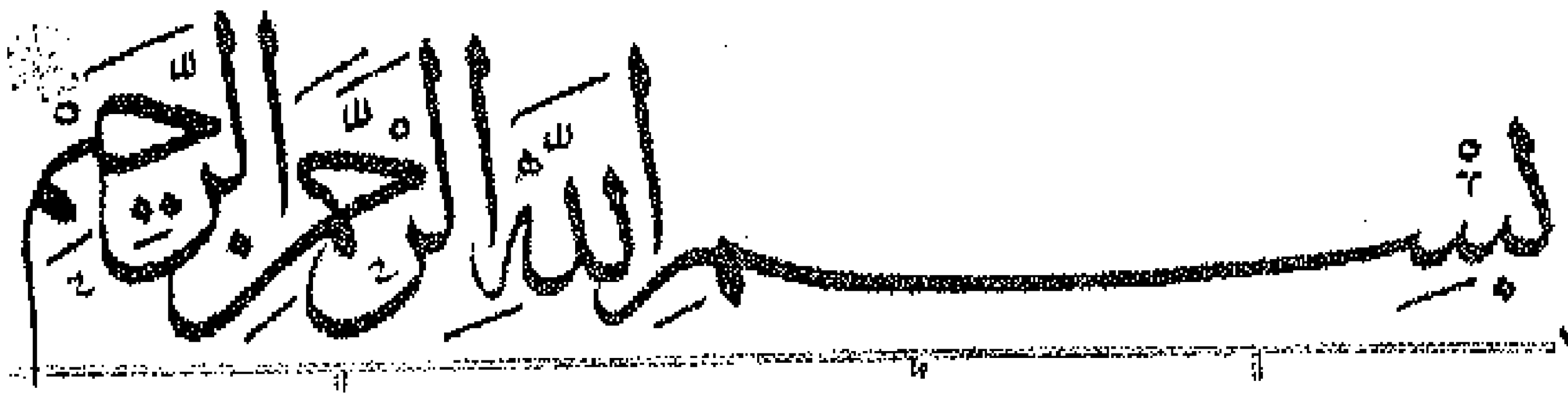
شكل ٢٤٣ – «فريق العازفات»، بريشة «لؤني»، بمتحف طوب قابي.

شكل ٢٤٤- «ثلاث عشرة بسملة» من مخطوطات تركية متنوعة.

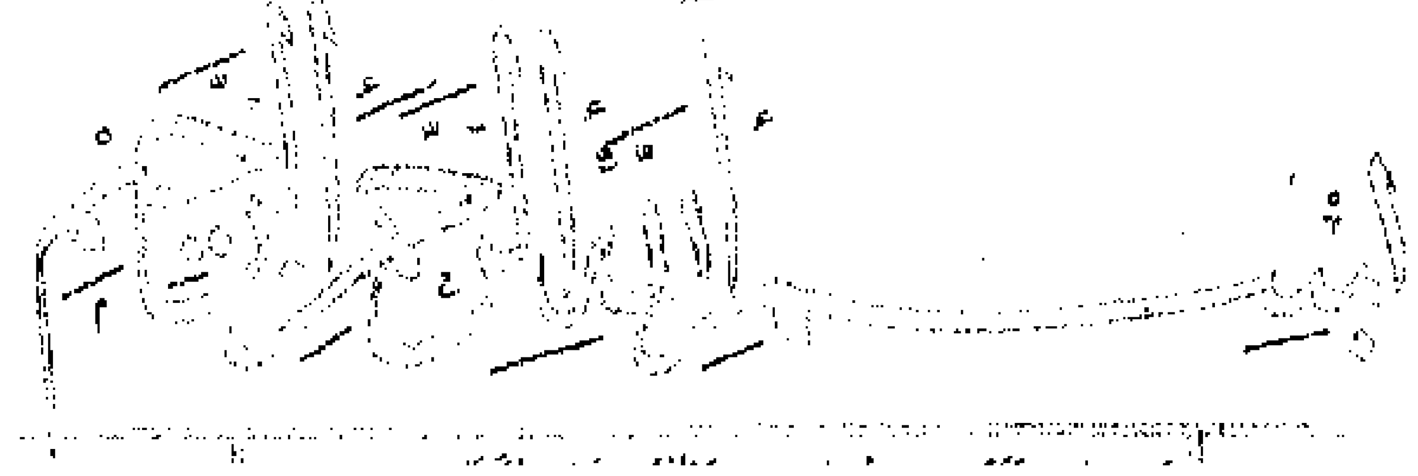
١ - متحف الفن التركي والاسلامي ٢٤٨٧	مرقّع ريحاني		شيخ حمد الله
٢ - متحف الفن التركي والاسلامي ٢٤٦٥	مرقّع ثلث		شيخ حمد الله
٣ - متحف طوب قابى	٢١١٢ مرقّع ثلث		احمد قره حصارى
٤ - متحف الفن التركي والاسلامي ١٤٤٣	انعام شريف ثلث		احمد قره حصارى
٥ - متحف الفن التركي والاسلامي ١٤٤٣	انعام شريف ثلث		احمد قره حصارى
٦ - متحف الفن التركي والاسلامي ١٤٤٣	انعام شريف ثلث		احمد قره حصارى
٧ - متحف طوب قابى ٣٦٥٧	مرقّع جلي		احمد قره حصارى
٨ - متحف الفن التركي والاسلامي ٢٤٧٣	مرقّع ثلث		حافظ عثمان
٩ - متحف الفن التركي والاسلامي ٢٤٦٩	مرقّع ثلث		حافظط عثمان
١٠- متحف طوب قابى ٣٦٥٥	مرقّع ريحاني		حافظ عثمان
١١- متحف طوب قابى ٢٢٤٤	مرقّع ثلث		يدي قوله لى سيد عبد الله
١٢- متحف طوب قابى ٣٢٥/٧٧	حلية ريحاني		محمود جلال الدين
١٣- متحف طوب قابى ٣٠٩/٨٩	مرقع ثلث		محمد شوقي

١

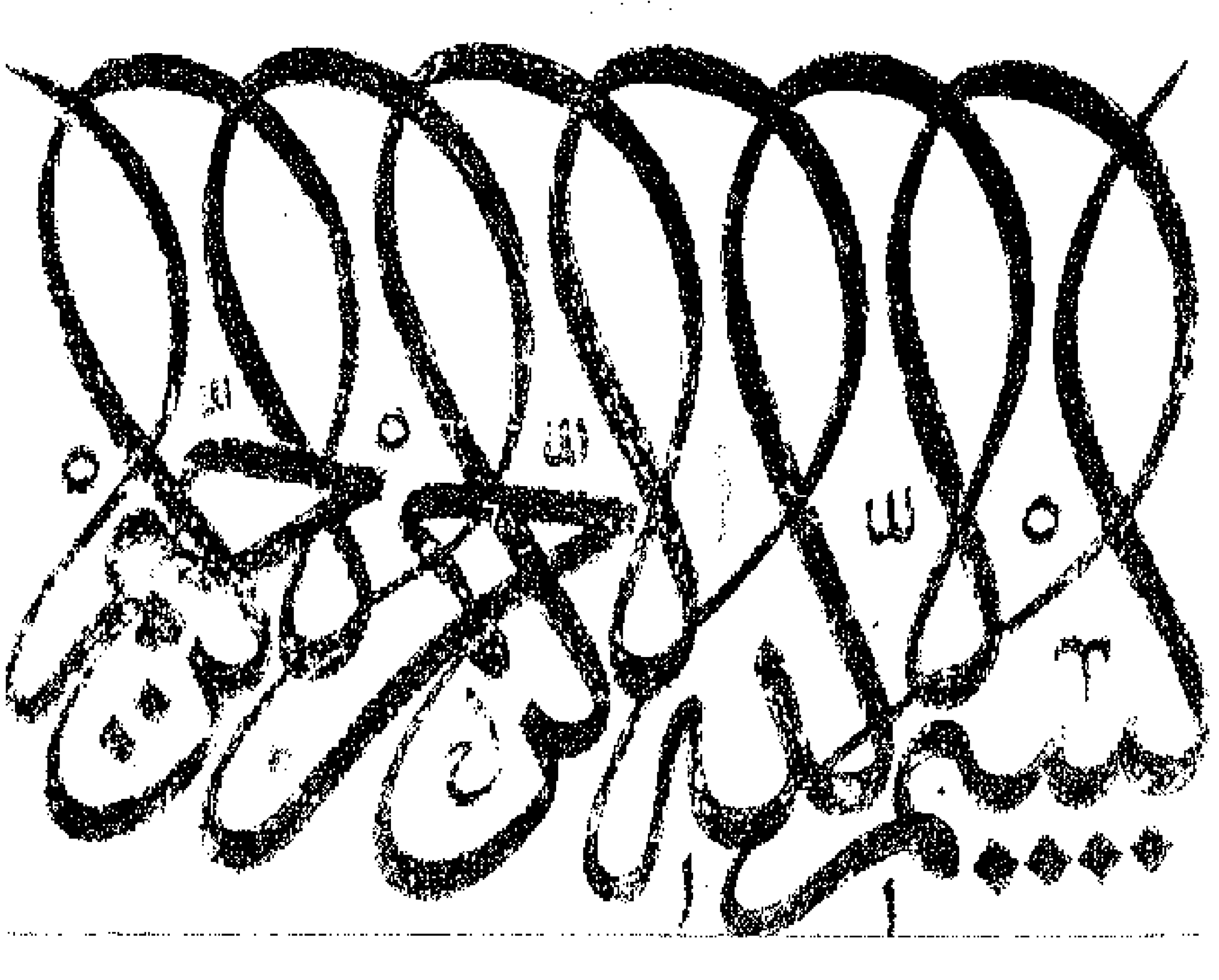
٢



٣


٤

٥

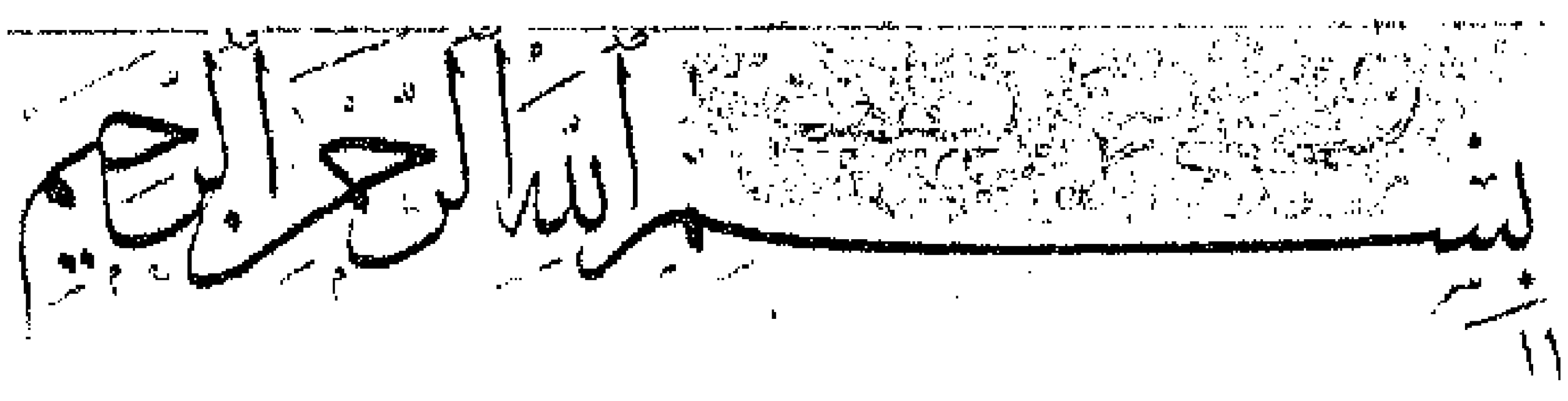

٦

٧

٨

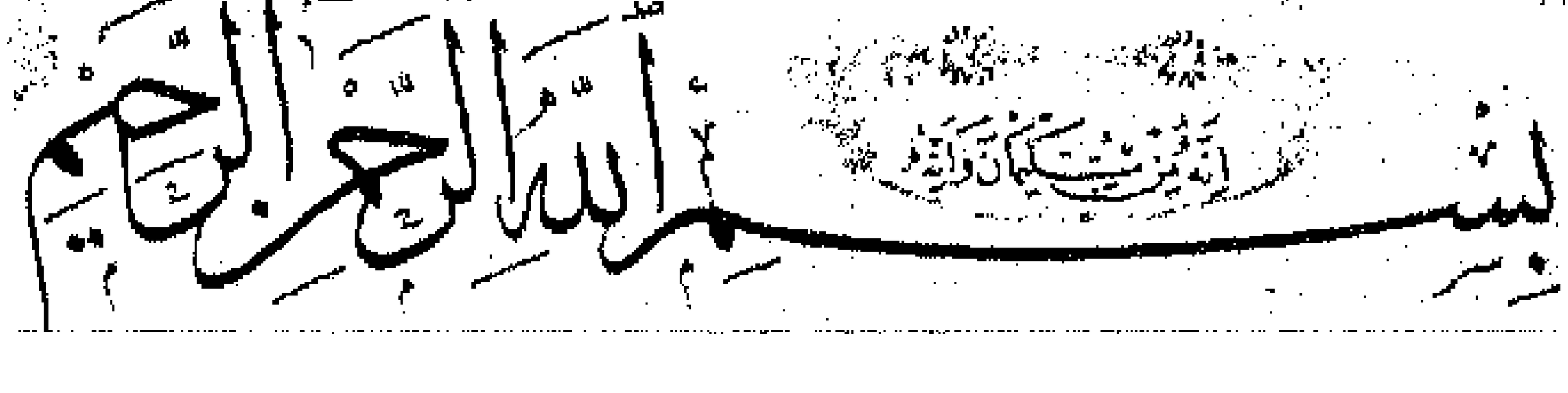
٩

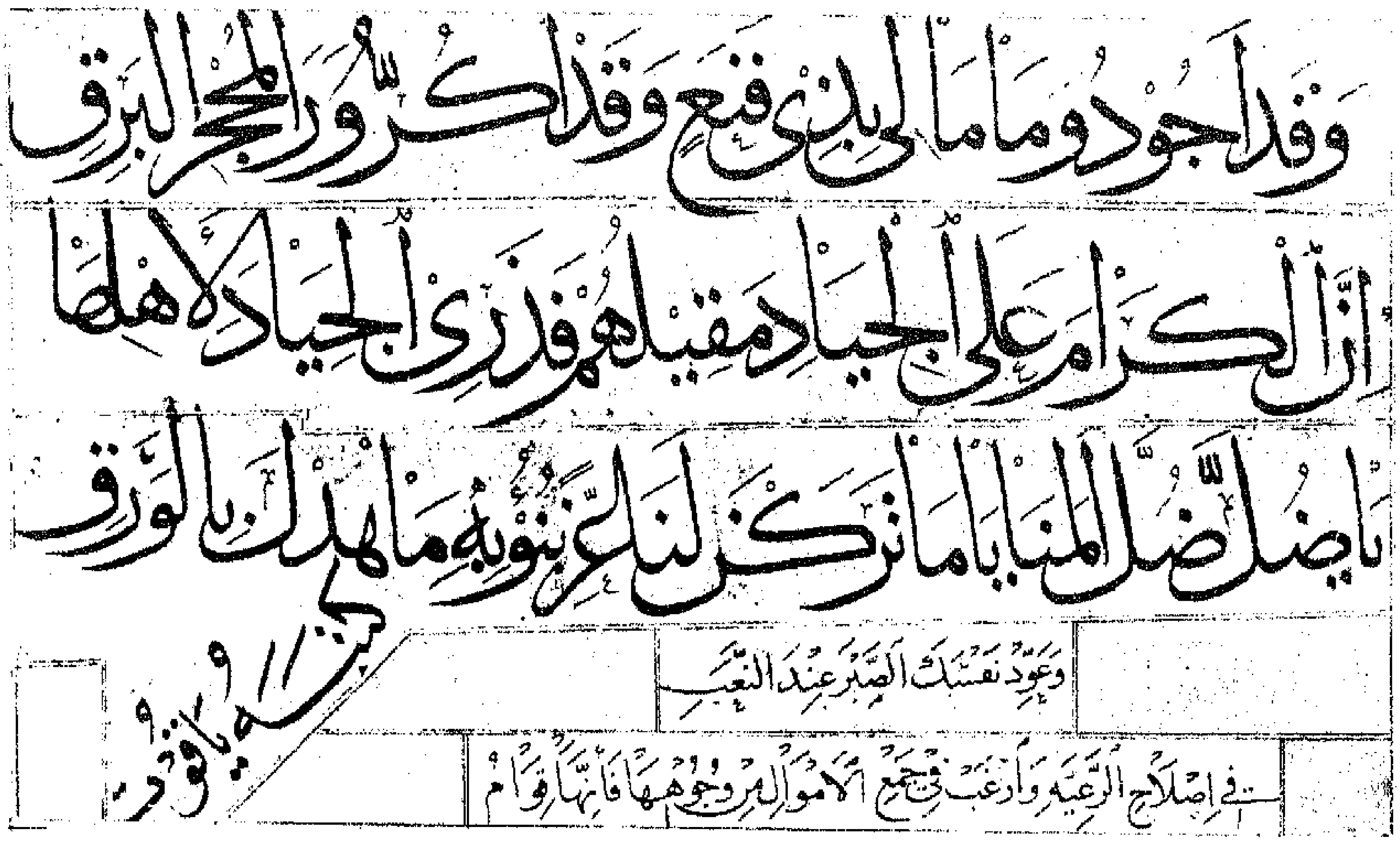
١٠



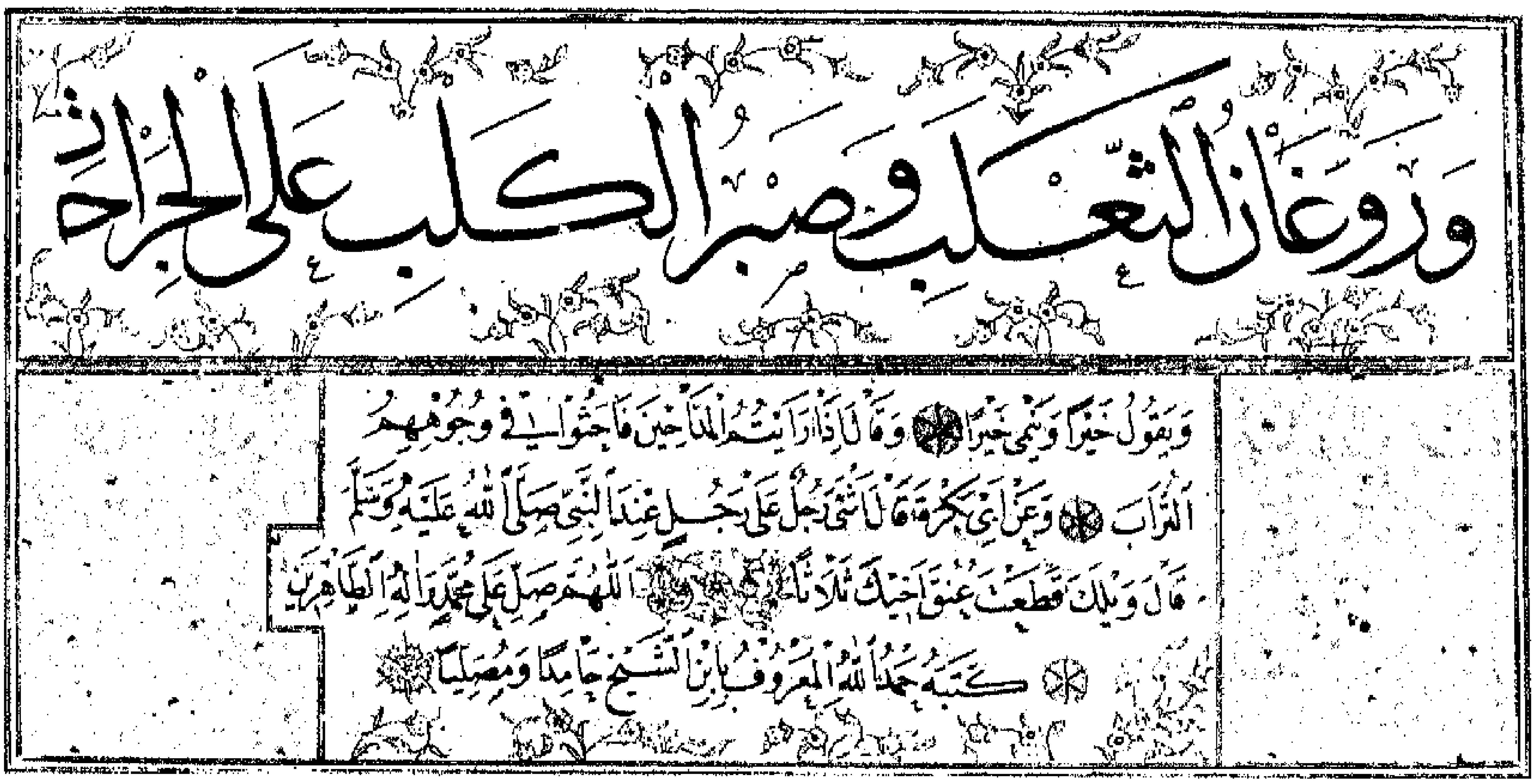
١١

١٢

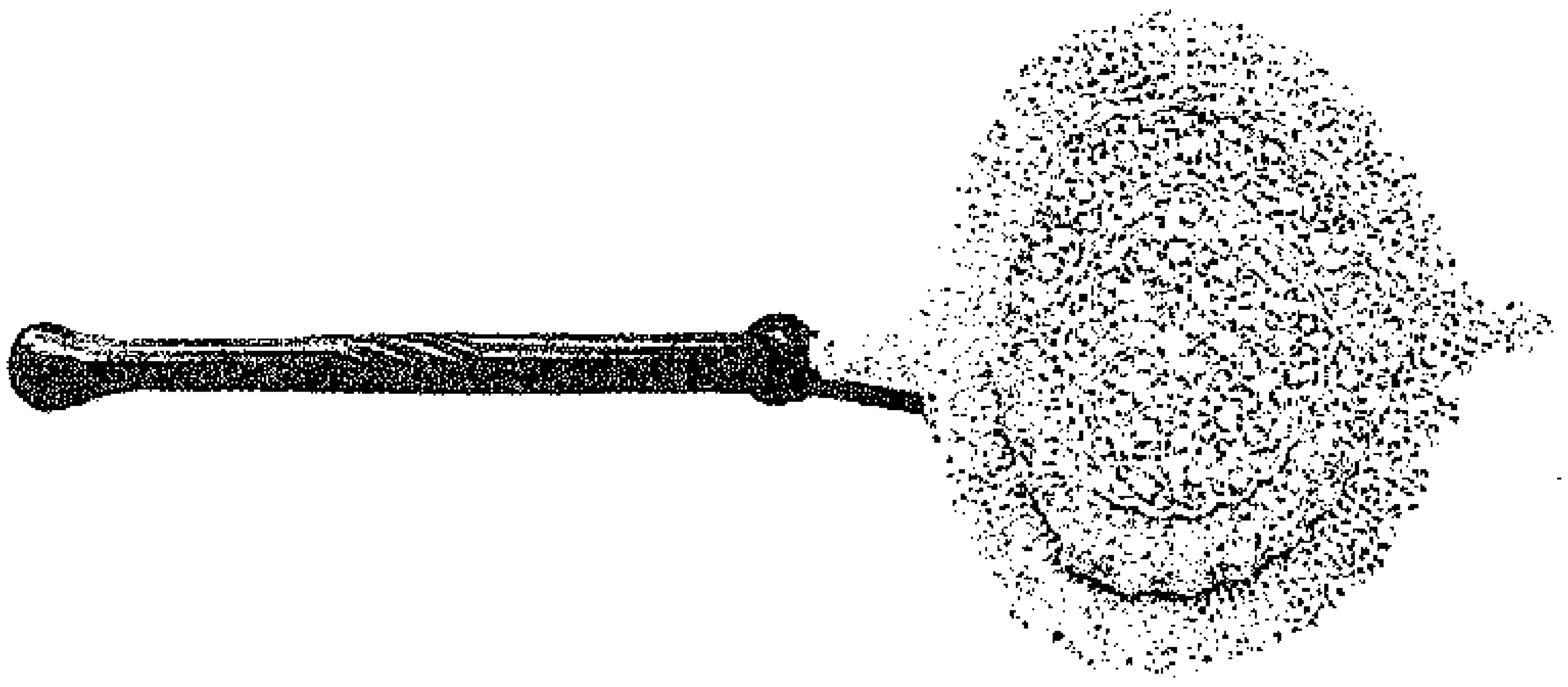
١٣




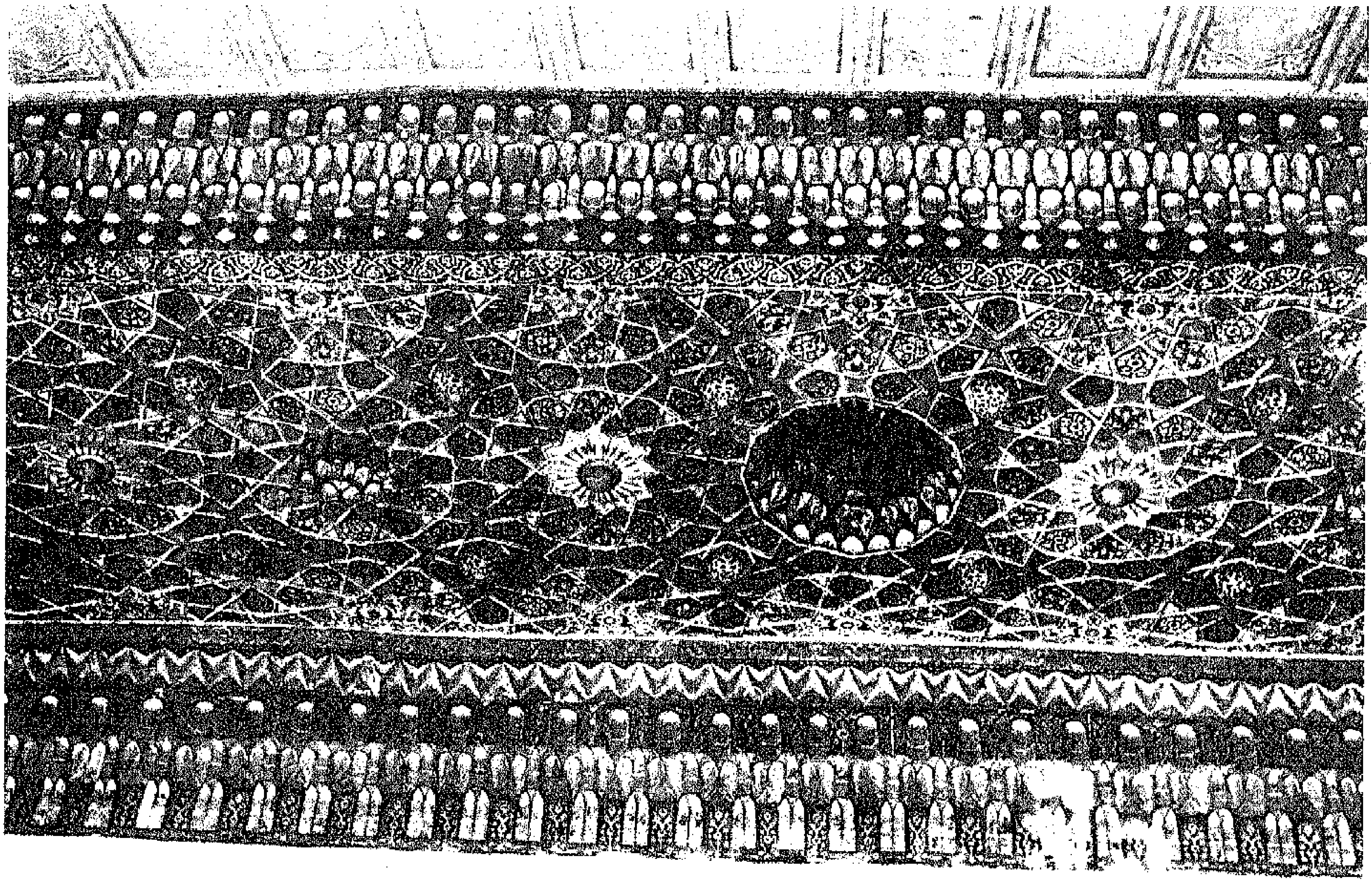
شكل ٢٤٥– مرقعة (لوحة من البوم) من روائع خط الثلث، تحمل امضاء «ياقوت» متحف طوب قابي



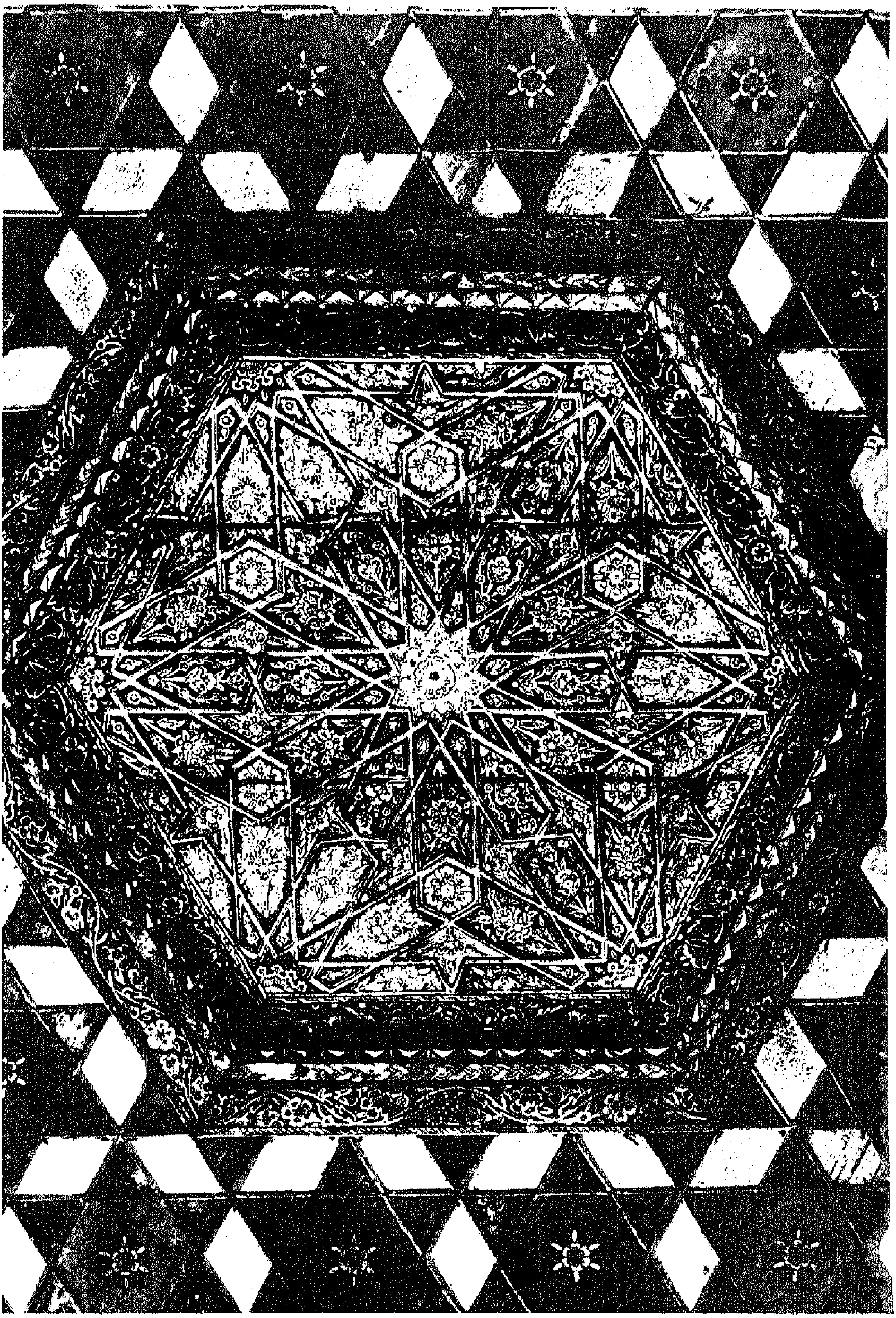
شكل ٢٤٦– مرقعة بخط الثلث وخط النسخ، تحمل اسم الخطاط «حمد الله»، متحف طوب قابي



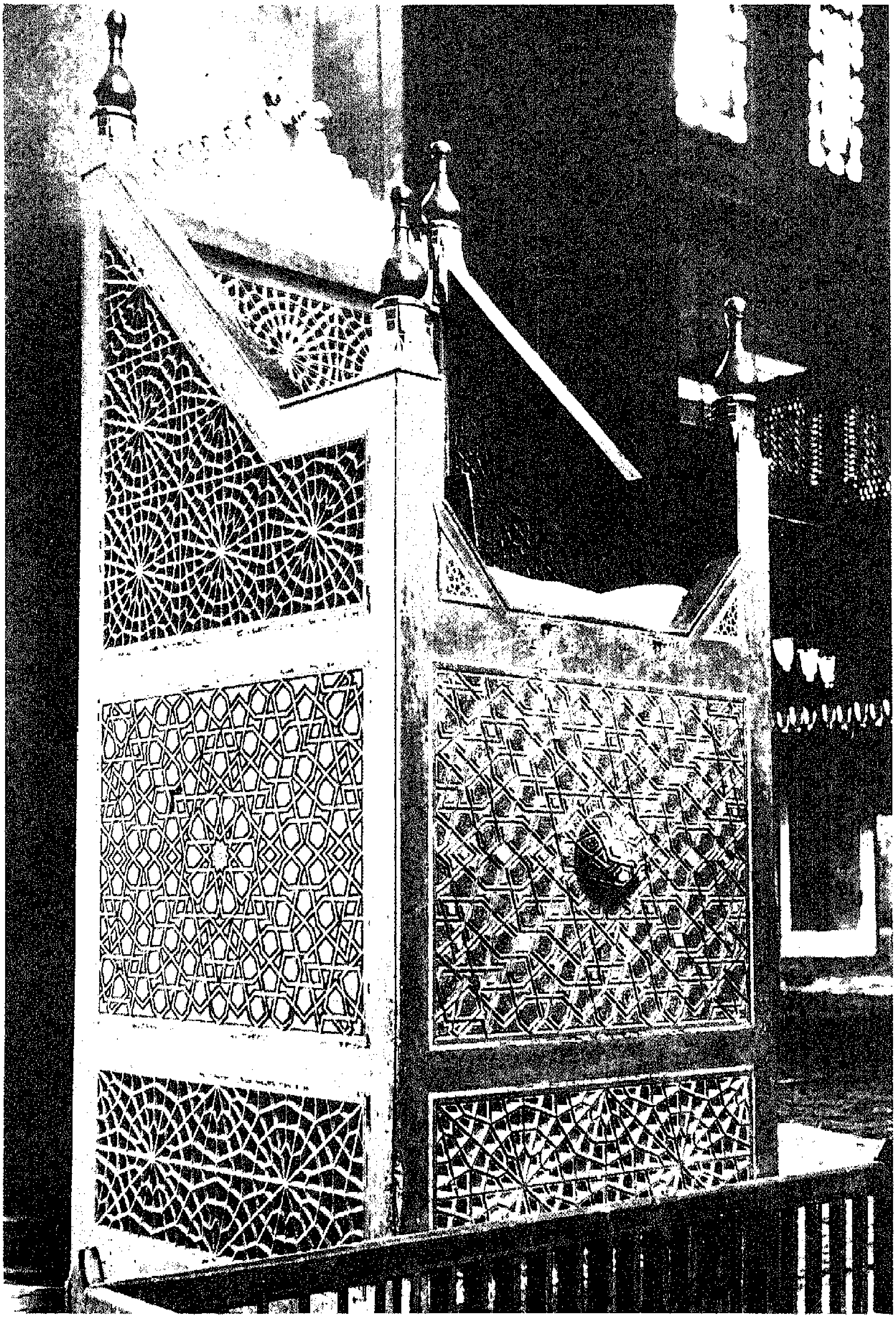
شكل ٢٤٧– خلفية مرآة من العاج، متحف طوب قابي.



شكل ٢٤٨– حليات تزين مدخل رفرف مقبرة السلطان مراد الثاني بمدينة بورسة.



شكل ٢٤٩ – باطن سقف «بالمرادية» في بورسة.



شكل ٢٥٠- كرسي من الخشب بمسجد السليمانية باستانبول.

اكثر في الوانها ودقة اعلى في صناعتها (شكل ٢١٧). ومن العناصر الجديدة التي نراها هنا، افرع شجر الاجاص وبراعم شجر التفاح (لوحة ٥). ونشاهد نوعية بلاطات استانبول ذات الخطوط العقيقية الحمراء الزاهية، في مسجد الوالدة القديم في اسكدار (١٥٨٣)، وفي مسجد تكية ابراهيم اغا خارج اسوار طوبقبو (١٥٩٢)، وفي كل العمائر الهامة حتى نهاية القرن السادس عشر. ويصل هذا النمط الى نهايته بضريح السلطان مراد الثالث عام ١٦٠٠.

واحسن مانصادفه من بلاطات خزفية، فيما يلي بلاطات طوب قابى سراي، هي بلاطات مسجد السلطان احمد، حيث نجد ٧٠٠ تصميما يختلف بعضها عن بعض، و ٢٠٤١٣ بلاطة منفصلة او مستقلة. ويبدو ان الطاقة الفنية وحيوية الابتكار والقدرة على الخلق، كانت قد بلغت حد الجهد، بعد عام ١٦٠٠. ومع ان التصميمات ظلت تحتفظ بكثير من البراعة، الا انها نفّذت بطريقة محورة؛ كما كانت ندرة استخدام اللون الاحمر مدعاة لانعدام البهجة والقوة.

ثم بدأت بعد ذلك مرحلة زاد فيها التطور والانحلال. ونلاحظ ان جدران قاعة احتفالات الختان (سنت اوداسي). التي بناها السلطان ابراهيم في طوب قابى سراي عام ١٦٤٠، قد كسيت ببلاطات تمثل مراحل فنية مختلفة. فهناك حشوات عليها وعول (٤٨×١٢٦ سم)، وحشوات عليها زهريات (٣٤×١٢٣ سم)، وكلها مصنوعة من بلاطة واحدة كبيرة الحجم. ولاجدال في ان مثل هذه البلاطات الكبيرة المساحة، ملفت للنظر؛ وقد سادها اللون الازرق الفاتح والازرق الغامق والارضية البيضاء الناصعة (لوحة ٦). ولاشك ان هذه الحشوات، بقية باقية من ازهى عصور الخزف التركي ازدهارا في القرن ١٦. وفي كوشك بغداد (١٦٣٩) اعمال مطابقة تماما لحشوتى الوعول والزهريات ولكن كل حشوة اشتملت على سبع بلاطات، وضعت الواحدة منها فوق الاخرى. ويظهر اللون الاحمر في هذه البلاطات عن طريق وضع حبات توت حمراء في مناقير الطيور.

ويأخذ التدهور الذي اشرنا اليه في الوضوح، ممثلا في البلاطات الموجودة في يني جامع والتربة الملحقة به (١٦٦٩)؛ سواء من حيث الالوان او من حيث مستوى الصنعة. وبعد عام ١٧٢٥، اقيم مصنع لانتاج البلاطات الخزفية في قصر تكفور باستانبول، واستخدم انتاج هذا المصنع في تكسية نافورة مسجد السلطان احمد، وفي مسجد حكيم اوغلى علي باشا. والواقع ان مستوى انتاج المصنع كان ضعيفا جدا، كما اقتصرت الوانه على الاخضر والاحمر الباهت، ثم الاصفر، الذي يعود هنا ثانية بعد ان كان الخزافون العثمانيون قد تخلوا عنه بعد مرحلة بداية دولتهم. وكانت الارضية ذات لون ازرق مغبر. وهذا الانتاج المتدهور، هو ذاته الذي عجل بغلق المصنع.

ولابد ان تكون البلاطات العثمانية الاسلوب، التي استخدمت في تكسية يشيل جامع (الجامع الاخضر) في بورسة، من انتاج مصانع اقيمت على مقربة من تلك الاثار. فنحن نعلم ان ازنيق كانت اكبر مراكز انتاج البلاطات الخزفية، في القرن السادس عشر؛ وكانت تحت اشراف دقيق ومباشر من جانب طوب قابى سراي باستانبول. كما كانت كوتاهية واستانبول من مراكز هذه الصناعة في وقت واحد. لكن، بينما كان ضوء شعلة هذه الصناعة يخبو ويكاد ينطفيء في ازنيق. كانت مصانع كوتاهية، ومازالت الى اليوم، مستمرة وتفرض وجودها بقوة.

الفخار التركي

قامت صناعة الفخار الاناضولي، مثلها في ذلك مثل سائر الفنون، على الاسس الاولى التي استقرت منذ بواكير العصور التركية.

ومنذ القرن الحادي عشر وماتلاه، بدأ القره خانيون في تطوير الفخار المطلي المتعدد الالوان، باسلوب يمكن ان يقال فيه، انه من اصل سمرقندي؛ ولذا اطلق عليه اسم خزف افراسياب. وتطور الى جانب ذلك عمل اوانٍ اخرى عالية المستوى، استخدم في زخرفتها الخط العربي الى ابعد معطياته. واستمر ذلك فيما حول سمرقند الى وقت قريب جدا؛ بل ان هناك امثلة يرجع تاريخها الى القرن التاسع عشر؛ محفوظة الآن بمتحف فكتوريا والبرت بلندن.

كانت صناعة الفخار المتعدد الالوان، في عهد السلاجقة العظام، قائمة في ايران؛ وكان يطلق على هذا النوع اسم «خزف لقبى». وقد طور السلاجقة بنجاح،اساليب البريق المعدني، الذي يرجع اصلا الى مدينة سامرا. غير ان التجديد الذي قام به السلاجقة بحق في مراكز هذه الصناعة في الري وقاشان، هو اكتشافهم اساليب استخدام الطلاء بالمينا؛ وهو مايسمى «بالخزف المينائي». وتمتاز اواني هذا النوع. بكثرة الصور الادمية وماتضعه من انواع الملابس، تمثل الناس في اوضاع مختلفة ومناظر متعددة من الحياة اليومية السلجوقية في ذلك الوقت.

واحيانا ماكانت تستخدم المينا مع البريق المعدني معا، وكان ارق انواع تلك الاواني هو ماجمع بين البريق المعدني الذهبي اللون مع المينا. وتوجد في متحف فرير بواشنطن، وفي متحف برلين، اطباق عليها رسوم تمثل مناظر اقتتال. وتبدو هذه المناظر قريبة الشبه من تلك التي نعرفها في فن المنمنمات بالمخطوطات. وقد اكتشف السلاجقة هذه الطريقة الصناعية (المينائي)، ومورس انتاجها في ايران ثم في العراق وسورية ومصر، حيث لم تكن معروفة هناك كلية؛ لكنه جاء الى الاناضول مع السلاجقة انفسهم؛ وهذا يوضح الدور الذي لعبوه في مجال تطويره. ومع انه قد تم الحصول على كميات كبيرة من خزف «مينائي» ذي البريق المعدني ببلاد الاناضول زمن السلاجقة، الا اننا لم نظفر بشيء من الفخار. وكشفت التنقيبات التي اجريت في «قلعة حصار» قرب «الاجه هويوك»، عن وجود قمائن وقطع من الفخار، ترجع الى اوائل القرن الثالث عشر. ولم تمكننا مخلفات تلك الحفريات من استخلاص سوى القليل من المعلومات؛ وكان مما وجد : قطعة فخارية واحدة عليها بريق معدني، لونها بني من الخارج واصفر من الداخل. اما البقايا الحقيقية المحلية التي تحمل مميزات الفخار السلجوقي، فهي التي وجدت في«قلعه حصار»،وعليها طبقة ملونة من الطلاء. وكذلك وجدت بقايا كثيرة مزدانة بطريقة الحفر او الحز (Graffiato)، تسودها صور الآدميين ومناظرهم. وشاع عند سلاجقة الاناضول، الى جانب هذا، زخرفة الفخار برسوم سوداء اللون تحت طلاء فيروزي.

وعرف من حفريات ازنيق. ان الفخار العثماني في مرحلته الاولى كان يصنع من طفلة حمراء؛ وكانت القطعة – بعد حرقها – تغطي بطبقة رقيقة بيضاء ثم تغمس في طلاء ملون، ثم تعود لتحرق للمرة الثانية. وهكذا يكون اول عهد ازنيق بالخزف او بالاواني الفخارية وثيق الصلة بالاواني السلجوقية التي تحمل طبقة من الدهان والذي عرفناه من حفريات قلعة حصار. وكان اول ظهور هذا النوع من الخزف العثماني المدهون،

في ازنيق في منتصف القرن الرابع عشر وماتلاه. وكان ينتج بلون واحد في اول الامر. هو الازرق او الاخضر او البني بدرجتيه الفاتح او الغامق؛ كما كان لايحتوي اشكال مخلوقات حية من الانسان والحيوان. اما الزخارف فانها اشتملت على تفريعات وتوريقات نباتية وعلى اشكال محورة من الازهار. وبعض بقايا هذا النوع الوانها زاهية وصناعتها جيدة. ووجدت الى جانب ذلك بعض بقايا غير كاملة الصنع، مما يتناثر عادة حول قمائن الحرق وتكشف عنه الحفريات.

واعتمادا على نتائج تلك الحفريات، فقد ثبت ان هذا الفخار – وهو مصنوع ايضا من الطفلة الحمراء – يرجع الى المرحلة الثانية، التي اطلق عليها بصفة عامة اسم «فخار ملاطية». وهو يرجع اصلا الى ازنيق. وكان عمل الرسوم والزخارف الملونة، يتم فوق طبقة رقيقة من دهان ابيض، ثم يغطي الرسم بطلاء شفاف لامع. اما اللون السائد فكان الازرق الكوبلتي الغامق، ثم استخدم الازرق الفاتح والفيروزي والارجواني والاخضر. ووجدت الى جانب هذا اوان بها زخارف باللون الاسود، تحت طلاء فيروزي لامع؛ امتدادا للاساليب السلجوقية. وتثير هذه الامثلة المبكرة من الفخار التركي، الكثير من الدهشة، لما بها من تقدم واضح في الزخرفة واسلوب الصنعة وبساطة التصميم والقرب من الطبيعة، فيما بها من تعبيرات نباتية تتضمن الافرع النباتية والاوراق والازهار والبراعم والاشكال المروحية وعيدان القرنفل وعناقيد العنب وانواع عديدة من الورود. ونلاحظ وجود عنصرين اساسيين في تلك الرسوم هما : اشرطة عريضة يرسم الواحد منها داخل الاخر؛ وازواج من التعبيرات الزخرفية الكبيرة تتكرر بالتبادل. ويتم عمل الزخرفة بثلاث طرق مختلفة، هي : ان يرسم التصميم ويدهن داخل خطوط تحديد سميكة؛ او ان يحفر بسن مدببة ثم يدهن بعد ذلك؛ او ان يدهن بفرشاة في حرية كاملة لاتعرف خطوط التحديد. ووجدت انواع اخرى هامة من الزخارف، تضمنت اوراقا نباتية، وزعت بطريقة اشعاعية كثيفة؛ او خطوطا واشكالا هندسية مع اشرطة سميكة. وقد تسمح بعض الزخارف ببعض انواع الطيور بطريقة زخرفية.

ورغم التأثر احيانا باساليب الفخار السلجوقية؛ فقد بدأت ازهى مراحل فن ازنيق بابتكار اسلوب متطور جدا، اساسه بساطة التصنيع والتصميم، والاقتصار على استخدام لون واحد او اثنين على الاكثر. وتؤكد المهارة التي تتجلى فيما هناك من رسوم متنوعة، مصنوعة بفرشاة سريعة دقيقة، على مالدى الفنان من قدرة ابداعية مذهلة. ويعتبر هذا الفخار، انتاجا محليا بكل معنى الكلمة؛ فقد رسم بفرشاة سريعة رقيقة، وكان تأثيره غلابا تخطى به حدود الزمان والمكان. واذا كانت الاف من القطع بمختلف اشكالها والوانها، لم تتحدد معرفتها لنا حتى الان؛ فان حفريات ازنيق قد كشفت عن بقايا لافران عديدة متنوعة، وان انتاجها اختلط بعضه ببعض، مثلما اشتبكت بعض تلك البقايا بمخلفات القمائن او بقطع لم يتم طلاؤها بالمرة. وكان هذا الفخار الازنيقي ينتج بكميات هائلة؛ كما كان يصدر الى بلاد اخرى. واصبحت ازنيق، في النصف الثاني من القرن الرابع عشر والنصف الاول من الخامس عشر، المكان الذي اعطى فيه العثمانيون الاذن بميلاد نوع من الفخار الاناضولي الغني بالابتكار والحيوية.

وقرب نهاية القرن ١٥، بدأت تظهر في ازنيق طفلة صلبة بيضاء، اخذت تحل محل طفلتها الخشنة الحمراء المعروفة. وبالتالي بدأ يظهر نوع جديد وفاخر من الفخار الابيض والازرق، الذي يشبه البورسلين. وقد استمر اللون الازرق الداكن يستخدم في هذه المرحلة الثالثة من مراحل الفخار العثماني. وكانت الترابة البيضاء

نقية وصلبة، كما كانت طبقة الطلاء عديمة اللون، وشفافة، ورقيقة، وعلى قدر كبير من اللمعان والنقاء. وتكونت التصميمات الزخرفية من مزيج من التعبيرات النباتية الرومية السلجوقية والصينية والعربية وتعبيرات السحب المحورة التي عرفناها في بلاطات القرن ١٥، ولكن باسلوب جديد، وطريقة تعطي الاحساس بان الموضوع محفور وليس مرسوما. وكانت للون الازرق الغامق الغلبة في اول الامر، ثم بمضي الوقت، تحول الى درجة من الازرق افتح والطف وارق. ويمكن رؤية هذه الدرجات الفاتحة من اللون الازرق، في ابريق يحمل كتابات ارمينية، جاء بها اسم ابراهيم الكوتاهي، والتاريخ ١٥١٠؛ والابريق محفوظ الان ضمن مجموعة جودمان. واذا اخذنا هذا الابريق كمعيار اساسي، لامكننا القول، ان قطعا فخارية كثيرة من هذا النمط يمكن تجميعها ونسبتها الى اسلوب ابراهيم الكوتاهي. واستخدم اللون الفيروزي الفاتح، بالاضافة الى الازرق؛ ولم يكن هذا موجود الا في القطع الاخيرة او المتأخرة من هذه المجموعة. وكما حدث تغيير في الالوان، حدث كذلك تغيير في التكوين الزخرفي؛ اذ تحولت الموضوعات من الازدحام الذي كان في البداية الى الخفة والبساطة شيئا فشيئا. وينسب الى هذه المجموعة، شمعدان محفوظ بالمتحف البريطاني. ومن بين المجموعات الفخارية المختارة من بين ماعثر عليه في حفريات ١٩٦٣؛ بازنيق، مجموعة شديدة التنوع، صغيرة الحجم، باللونين الازرق والابيض، تزينها اشكال اسماك وارانب وحيوانات اخرى مختلفة، ينقض بعضها على الاخر. ومن هذه المجموعة دورق مرسوم بالازرق والابيض، ضمن مجموعة ا. هـ. ايويردي باستانبول، ويضم الدورق تشكيلا من الارانب والكلاب والثعالب والغزلان والطيور، الواحد منها الى جوار الاخر، او يقتفي اثره. اما مصابيح المساجد التي تدخل ضمن هذه المجموعة، فقد تركت بها مساحات كافية للكتابات اللازمة. وكانت هذه الكتابات، وكثيرا ماوجدت : كوفية او نسخية (او بالثلث)، وبلون ابيض فوق ارضية زرقاء، او بلون ازرق فوق ارضية بيضاء. ومع ان الالوان والموضوعات التي سادت هذه المرحلة الثالثة من الفخار العثماني، تأثرت بشكل واضح باسلوب البورسلين الازرق والابيض من عصر اسرة منج؛ الا ان كثيرا من التعبيرات الزخرفية السلجوقية الاصل، قد لعبت هي الاخرى دورا هاما في عملية التطوير. ورغم ان مدينة ازنيق كانت المركز الرئيسي لهذه الصناعة؛ الا ان كوتاهية لم تكن باقل منها اهمية؛ بل لعل كوتاهية كانت المركز الثاني. وحيث كان من العسير القيام بحفريات او عمليات للتنقيب اسفل منازل كوتاهية، فان تحديد اهمية المدينة بالنسبة لهذا المجال سوف يظل غامضا لبعض الوقت.

وهناك الى جانب هذا مجموعة اخرى، اخذت تعرف خطأ باسم «الفخار الخليجي» نسبة الى خليج القرن الذهبي. وهي من نفس اسلوب ونوعية الفخار الازرق والابيض، وكل مايميزها هو ان زخارفها تتكون من اوراق الشجر والوريدات الصغيرة والافرع النباتية الدقيقة الحلزونية، التي تشبه في شكلها الحروف الكتابية. ويمكن اعتبار هذه الاشكال، في الواقع تطورا جديدا في فخار ازنيق الابيض والازرق. وكانت الاوراق النباتية في هذا النوع، طويلة دقيقة في البداية؛ كما كانت توجد به في اول مراحله، سرر من الزخارف النباتية الرومية الاسلوب بين المحاليق والفروع. ثم رأينا فيما بعد — اوائل القرن السادس عشر — ان التصميمات صارت ابسط وارق وانها اقتصرت على الافرع النباتية الحلزونية، والاوراق والازهار الدقيقة. وهناك كتابة باللغةالارمينية على دورق مهشم الرقبة، ضمن مجموعة جودمان، به رسوم من الافرع والمحاليق الدقيقة، وكتابات تقول انه مما طلب عمله في كوتاهية ١٥٢٩. واحيانا ماكانت توجد هذه الاشكال

الزخرفية مع تصميمات اخرى باللونين الازرق والابيض. واحيانا ماوجدت اشكال اخرى غير مألوفة، كتلك التي تزين الاواني والسلطانيات بالافرع والمحاليق من الداخل، وبالتوريقات الرومية والصينية من الخارج. وقد استفادت عمليات تذهيب المخطوطات وزخرفة البلاطات في مراحلها المبكرة، من اشكال تلك الفروع والمحاليق ودليل ذلك نأخذه من البلاطات الموجودة على نواويس الضريح الاخضر في بورسة، وعلى النوافذ الصغيرة الموجودة في فناء مسجد اوج شرفلي بادرنة، وعلى تربة جوبان مصطفى باشا في كبزة. ويرجع هذا النوع الى ايام السلاجقة، ومن السهل التعرف عليه في بلاطات الكيقبادية قرب قيصرية. اما مايسمى «بفخار القرن الذهبي»؛ فانه يحتل ركنا هاما في تاريخ هذه الصناعة بسبب جودته العالية ورقته ورشاقة زخارفه (شكل ٢١٨).

وقد زاد استخدام اللون الفيروزي مع الازرق كثيرا، ابتداء من عام ١٥٣٠–١٥٤٠ تقريبا؛ ونجد على صحاف هذه المرحلة – وللمرة الاولى – زهرة الخزامى (التوليب) والسنبل البري (الياقوتية) والقرنفل. ولعبت هذه الازهار دورا هاما ورئيسيا في زخرفة الفخار في المراحل المتأخرة من صناعته. وعرف الترك زهرة الخزامى منذ وقت طويل ورسموها في اماكن بارزة في كل فنونهم الزخرفية. وفي عام ١٥٥٤، قام سفير فرديناند الاول، بتهريب بعض ابصال هذه الزهرة سرا الى اوربا.

اما المرحلة الرابعة من فخار ازنيق، فقد بدأت بزخارف غنية واصيلة، وظهرت بكميات وفيرة في اواسط القرن السادس عشر. وعرف هذا الفخار، خطأ، بأسم «فخار دمشق»، بسبب وجود امثلة منه ماتزال باقية، هي عبارة عن بلاطات تزيّن عددا من اثار مدينة دمشق. ويرجع فخار هذه المرحلة الى المجموعة ذات اللونين الازرق والابيض؛ وترجع اهمية المرحلة ذاتها في انها تمثل حلقة انتقال الى مرحلة اخرى هي المرحلة الخامسة والاخيرة التي تعرف بالحمراء المرجانية. استخدمت هذه المجموعة في زخرفتها ازهار الخزامى والسنبل البري والقرنفل وبراعم الورود والازهار المتفتحة والخرشوف وقشر السمك؛ الى جانب الزهريات والاباريق احيانا. وبالاضافة الى استخدام اللون الفيروزي والازرق، بدرجات ثلاث، بدأ استخدام الاخضر الزيتوني والبنفسجي، مع خطوط تحديد سوداء مخضرّة. لكن الالوان الزاهية التي كانت تسود الانتاج المبكر للفخار، تحولت الى الوان منطفئة وكأنّ الضباب يحجبها؛ كما استبدلت الارضية البيضاء باخرى مائلة للزرقة مع ظلال خفيفة من التعرج او التغضن. وامثلة هذا النوع موجودة بين كثير من القطع الاصلية؛ وتجمع توليفة زخرفية رائعة من الازهار الطبيعية والمحورة (لوحة ٧). وقد امدتنا حفريات ازنيق بنماذج كثيرة لقطع من احجام كبيرة وصغيرة من هذا النوع. ومن هذه النماذج، مصباح وجد في قبة الصخرة ببيت المقدس، محفوظ الان بالمتحف البريطاني، وتدور حول قاعدته كتابة تتضمن توقيع الصانع «موصلي» النقاش، مع ذكر مدينة ازنيق، والتاريخ ٩٥٦هـ/١٥٤٩.

وكنتيجة للزيادة الكبيرة في انتاج البلاطات بمصانع ازنيق وكوتاهية ابتداء من النصف الثاني من القرن ١٦، فقد حدث تدهور واضح وسريع في اسلوب صناعة الفخار. على ان هذا لم يحل دون استمرار الانتاج. ولما كانت الالوان كابية وكئيبة. ولاتصلح لتزيين العمائر، فقد جرى البحث لانتاج بلاطات وفخار تكون الوانه وتصميماته اكثر بريقا وحيوية. وعلى اية حال فان الفخار التركي الازنيقي، يكون بهذه المرحلة، قد بلغ اخر مراحل ازدهاره.

الفخار التركي

وتوجد امثلة هذا النوع من الفخار ضمن اغنى المجموعات الاثرية بالمتاحف والمجموعات العالمية. وجمعت الوانه بين الازرق الكوبلتي والاخضر الهادىء والاحمر المرجاني والفيروزي؛ فوق ارضية ناصعة البياض. واستخدمت كذلك الوان اخرى كالاحمر الوردي والبني والرمادي، وربما حفرت هذه الالوان فوق ارضية ملونة. وبطل استخدام الخطوط السوداء في التحديد بين الالوان. اما الزخارف فاشتملت على ازهار الخزامى والقرنفل والاقحوان (زهرة مرجريت) واليسنت (الياقوتية) والورد والبنفسج والزنبق والرمان وبراعم الاجاص والكرم وشجر السرو. ان هذا كله يبعث الاحساس بربيع لاينتهي، ولاشك ان الاوراق النباتية الخضراء، المقوسة كالخناجر، ورسوم حافات الاطباق وتقليدها لاشكال الصخور الصينية والافرع المتماوجة، قد اكسبت هذا الانتاج مظهرا مميزا (لوحة ٩). وظهرت الى جانب كل ذلك تعبيرات صينية اخرى كاشكال السحب وفلوس السمك والسرر او الميداليات المزهرة والقوارب السابحة في الماء.

وشاعت انواع من الدوارق الفخارية ذات الاعناق الطويلة، والتصميمات المتعددة. وكانت بحق متعة للعين بفضل ابيضها الناصع واحمرها المرجاني وخطوطها الرقيقة (لوحة ١٠). وهناك مجموعة من الاباريق ذات مقابض وفوهات واسعة. ومما صنع في تلك المرحلة، مجموعة من الاقداح، لها مقابض تشبه كيزان الجعة. كما ظهرت على صحاف الطعام انواع من الزخارف، منها عناقيد العنب واوراقه وطواويس وطيور بين الازهار، ورجال ونساءوحيوانات تتصارع. وبسبب افكار غريبة لاوجود لها الان، اقبل متحف كلوني بباريس على شراء كميات كبيرة من هذه الاقداح من جزيرة رودس، ويسجلها على انها من صناعة رودس او لندوس؛ بينما هي تمثل ازهى عصور الفخار التركي. كذلك اكتشفت قطع عديدة مماثلة في حفريات اجريت في ازنيق اخيرا. وبانتهاء القرن السابع عشر، توقفت مصانع ازنيق، وقامت مصانع كوتاهية بتلبية كل الاحتياجات من الاواني والبلاطات.

وماتزال معلوماتنا محدودة فيما يتصل بالافران او القمائن التي اقيمت على القرن الذهبي في القرن ١٧. يقول اولياء جلبي، ان ٢٥٠ من قمائن حرق الفخار قد اقيمت في حي ايوب. ووجدت قطع مما عرف باسم فخار القرن الذهبي، من خلال المجسات التي عملت هناك، الامر الذي دعى الى نسبتها الى هذا الموقع.

ومع بداية القرن الثامن عشر، ظهر نوع جديد من انتاج كوتاهية، ملفت للنظر وذو اسلوب قوي ومظهر حديث. وانتشرت الاواني الصغيرة الحجم كالاقداح والسلطانيات والمحابر والقوارير، تحمل بصمات وطابع الفن المحلي، وتزينها رسوم بفرشاة حرة رقيقة، تختلف عن الاسلوب التركي التقليدي في زخرفة الفخار. واشتملت زخارف هذا النوع على ازهار وميداليات صغيرة، بالوان جمعت بين الازرق والاحمر والاصفر والارجواني والاخضر. كانت هذه المجموعة هي اخر الاساليب الفنية الاصيلة للفخار التركي. ثم انحدر مستوى الانتاج كثيرا في القرن التاسع عشر، وتأرجح بين تقليد الاواني الكلاسيكية وبين تقليد الانتاج الاوربي الذي اشتهرت به مدينة سيفر الفرنسية. وهكذا انتهى الماضي التاريخي العريق لهذه الصناعة التركية وفنونها.

الفصل الرابع والعشرون

التحف المعدنية

ظهرت التحف المعدنية التركية مختلفة تماما عن مثيلاتها الايرانية التي ظهرت باقليم خراسان، على عهد السلاجقة العظام. واقدم ما نعرف من التحف المعدنية السلجوقية الرقيقة، صينية من الفضة، قطرها ٤٣ سم، محفوظة بمتحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن. وجاء فيما عليها من كتابات، انها من عمل الصانع «حسن القاشاني» عام ٤٥٩/١٠٦٦، بتكليف من زوجة السلطان السلجوقي المعظم عضدالدين الب ارسلان، لتقديمها هدية الى زوجها. ولهذه الصينية المستديرة حافة ترتفع قليلا؛ ويزدان الوسط بعبارة «السلطان عضد الدين» مكتوبة بخط كوفي كبير رائع. وتحت هذه العبارة صور لحيوانين متقابلين؛ وفوق العبارة، صورة لطائرين متقابلين يشبهان اللقلق، وقد مالا بعنقيهما نحو الخلف. ومن حول هذا كله زخارف تغطي كل الارضية، قوامها التوريق والافرع النباتية. ويصل بين الحافة ووسط الصينية في جهاتها الاربع الرئيسية اربع وحدات من المراوح النخيلية، اما باطن حافة الصينية فيشغله شريط كتابي فوق ارضية من التوريق والافرع النباتية. ومامن شك، ان اسلوب الصناعة الجيد، ومستوى الزخرفة الاخاذ، جعلا من هذه التحفة، هدية جديرة بسلطان عظيم (شكل ٢١٩). وقد داخل الشك البعض في اصل هذه التحفة؛ لكن الحقيقة تؤكد انها بنت عصرها، ودليل هذه الحقيقة، هو اسلوب الزخرفة واسلوب الكتابة اللذان على الصينية.

ويضم المتحف ايضا، شمعدانا من الفضة، عليه اسم سنجر، اخر سلاطين السلاجقة، وتاريخ ٥٣٢هـ/١١٣٧م. ونلاحظ على زخارف الشمعدان إحياءً للعقد الثلاثي الفصوص، الذي عرفناه، منذ ٢٥ عاما؛ من خلال التكسية الرخامية لقصر السلطان مسعود الثالث في غزنة ١١١٢. وعلى رقبة الشمعدان وبدنه، مايؤكد بوضوح، العلاقة بين السلطان سنجر وبين الغزنويين. ورغم مرور وقت يتجاوز سبعين عاما، بين عمل الصينية وعمل الشمعدان؛ الا ان اسلوب الكتابة الكوفية ظل محتفظا بقواعد وتقاليد واحدة. وليس غريبا ان يظهر احيانا ابتعاد عن رسم صور المخلوقات الحية، كما كان مألوفا في القديم، فقد يكون الامر – في هذه الحالة – لان الشمعدان انما صنع ليستفاد به في احد المساجد. ويتجلى في هاتين التحفتين النادرتين، مدى العناية الفائقة التي اولاها سلاطين السلاجقة العظام لانتاج تحفهم المعدنية (شكل ٢٢٠).

وتوجد تحف واوان فضية، بل وذهبية، مما يرجع لعصر السلاجقة، ازهى عصور تطور التحف المعدنية؛ لكن الانتاج الاكثر شيوعا، كان يصنع من البرونز ثم النحاس.

وكان حفر المشغولات البرونزية في القرنين الحادي عشر والثاني عشر، ببلاد خراسان، على جانب كبير من التقدم. وكان في مقدمة هذه المشغولات : المباخر والدوارق والاباريق والشمعدانات والهاونات والمرايا. وان الانسان ليدرك مدى القدرة العالية المتطورة في الحفر على المعادن، فيما وصلنا من مباخر على هيئة حيوانات صيد او على هيئة طيور، تزينها، بطريقة رائعة، تفريعات نباتية وحليات وزخارف مفرغة. والانتاج المبكر من هذه التحف البرونزية تزينه نقوش تجمع بين الكتابات والاوراق والافرع النباتية. وكانت للسلاجقة ابتكارات بديعة وهامة في مجال التكفيت بالفضة، لادوات من البرونز والنحاس. وكان هذا التكنيك بدائيا في مراحله الاولى، حيث تم تكفيت البرونز باسلاك من النحاس الاحمر. وساد هذا بالطبع الادوات الشعبية البسيطة. ثم ارتقى هذا الاسلوب الصناعي الى درجة باهرة على يد السلاجقة حتى اصبح فنا جديدا كل الجدة. ثم ظهرت الى جانب المشغولات النحاسية، مشغولات اخرى على الفضة والذهب، كان التصميم ينفذ فيها بخطوط محزوزة في بدن التحفة؛ ثم تنزّل او تطرق في هذه التحزيزات رقائق او اسلاك رفيعة من النحاس او الفضة او الذهب ليظهر بعد ذلك التصميم المطلوب. وقد بلغ هذا الاسلوب الصناعي غاية بعيدة من التطور ببلاد خراسان في القرن ١٢. واقدم ماوصلنا من ذلك : مقلمة محفوظة الآن في متحف الهرميتاج بلييننغراد؛ عليها توقيع «عمر بن فضل» وتاريخ ٥٤٢ هـ/١١٤٨م. وتزين هذه المقلمة كتابات بالفارسية والعربية منزّلة بالفضة، واشكال محفورة من طيور صغيرة، وتوريقات وافرع نباتية. وابدع ماوصلنا من هذا الاسلوب الصناعي ايضا، سطل صغير (دلو) له عِلاّقة وقاعدة، محفوظ هو الاخر بمتحف الهرميتاج. ولما كانت هاتان التحفتان من ممتلكات الامير بوبرنيسكي، فانهما ماتزالان تنسبان اليه. ويبلغ قطر السطل ١٨ سم. وتشير الكتابات التي عليه، الى انه صنّع لتاجر اسمه رشيد الدين عزيزي بن ابي الحسين الزنجاني؛ وان صانعه : «محمد بن عبد الواحد» من اهل هرات ٥٥٩/١١٦٣؛ اما المكفّت، فهو مسعود بن احمد. وبدن التحفة مقسم الى خمسة اشرطة افقية، يزين كل شريط، تصميم يختلف عن الباقية. وللاناء حافة تدور حول الفوهة، ويزينها صف من طيور صغيرة كالبط او نحوه. والشريط الاول من الخمسة وهو الذي يلي الحافة، تشغله زخارف كتابية، ويقطع استمرار الكتابة، سرة تضم آدميا يقبع بين تنينين. وحروف الكتابة تشبه خط الثلث وتنتهي مدّاتها بابدان ورءوس آدمية؛ وعرفت اشكال هذه الحروف باسم «الحروف الناطقة». وظهر هذا النمط منن الكتابة ذات الابدان والرءوس الآدمية، في وسط اسيا وتطور ببلاد خراسان في القرن الثاني عشر؛ ولابد انه انتقل من هناك الى ايران. اما الشريط الثاني الذي يلي الشريط ذا الكتابات، فيضم موسيقيين وراقصين ولاعبي العاب بهلوانية. ويضم الشريط الثالث او الاوسط كتابات كوفية مضفرة؛ ويضم الرابع اشكال فرسان فوق خيولهم؛ اما الشريط الخامس فتشغله كتابة بخط الثلث، تعترضها اشكال آدمية تجلس القرفصاء. ثم ينتهي بدن الاناء بشريط اضافي يلي الخمسة السابقة. وتشغل هذا الشريط الضيق تعبيرات مضفورة، واشكال من حيوانات تعدو. اما العِلاّقة فنصف دائرية تقريبا؛ وتنتهي عند طرفيها بهيئة اسدين رابضين. ويعتبر هذا السطل تحفة فنية رائعة، وأحد الامثلة الجيدة لفن التكفيت.

وهناك سطل اخر قريب الشبه من السابق، محفوظ بنفس المتحف. ارتفاعه ٢٥,٥ سم، ويحمل اسم الصانع «محمد بن ناصر بن محمد الحراوي». وتزين بدن السطل اشرطة عمودية بها تصميمات تتبادل بين شريط وشريط. واحد هذه التصميمات عبارة عن وريدات مستديرة بداخلها اشكال نجمية وطيور

وحيوانات تعدو، الى جانب نقوش كتابية. والتصميم الثاني يتكون من كتابة كوفية مدببة داخل شريط يجمع مع الكتابة صورا لآدميين فوق ظهور الخيل والجمال.

والدليل واضح هنا على روعة التحف المعدنية السلجوقية، وعلى براعة صانعيها وقدرتهم على استمرارية تجديد التصميمات الزخرفية. فالصور الآدمية، والتعبيرات الزخرفية، والنقوش الكتابية، التي ظهرت على خزف «ميناي»، او على الفخار والبلاطات ذات البريق، وباقي انواع الزخارف السلجوقية الاخرى، ظهرت ايضا على التحف المعدنية، ولكن بطريقة تتناسب وطبيعة هذه التحف. وثمة طاس لها قاعدة، مطعمة بالفضة، قطرها ١٦,٥ سم، وارتفاعها ١٠,٥ سم. ويحتمل ان تكون هذه الطاس من صناعة هرات حول عام ١٢٠٠م، او من صناعة نيسابور باقليم خراسان؛ وهذه الطاس موجودة الان بمتحف الفنون في كليفلاند. ويزين هذه الطاس شريط كتابي عريض عند الحافة العليا؛ اما الحروف ذاتها فباسلوب «الحروف الناطقة». ولكن الابداع هنا، اضفى على الحروف الكثير من الحيوية، حيث اخذت الحروف اشكال الآدميين وحركاتهم. وعند قاعدة الطاس، كتابة اخرى بسيطة نسبيا عن السابقة، اكتفى فيها الفنان بجعل نهايات مدّات الحروف برءوس آدمية. وبدن الطاس مطعم من الخارج، وان كانت بعض الاجزاء قد سقط عنها التطعيم. ومن بين التعبيرات الزخرفية المستخدمة: حيوانات تعدو ورموز للبروج الفلكية، واشكال ابي الهول واسماك وكتابات كوفية؛ وهذا كله على الحافة الداخلية. اما الحدبة التي توجد في قاع الاناء من الداخل، فتزينها سرة مستديرة، عليها اربعة من اشكال ابي الهول واسماك تسبح من حولها. ويمكن ان نأخذ هذه الطاس النحاسية القيمة، نموذجا وشاهدا على رقي وروعة صناعة التحف المعدنية عند السلاجقة، قبل ان يحل التدمير المغولي بمدينتي هرات ونيسابور من بلاد خراسان.

وقد انتقل فن التحف المعدنية الرائع، الذي ازدهر بخراسان على يد السلاجقة رعاة كل الفنون — الى الموصل ليعيش في رعاية الزنكيين؛ وذلك مع بداية القرن الثالث عشر. وهنا يصل هذا الفن الى حد الذروة، ولاسيما في اعمال التكفيت. ونشاهد في هذا القرن روائع هذه الصناعة؛ ومن حسن الحظ، ان وصلتنا كميات كبيرة وفاخرة من التحف المعدنية التي صنعت في تلك المرحلة. واستمرت التقاليد السجلوقية متبعة بالنسبة لاسلوب الحفر، وذكر اسماء الصناع. ويتجلى التطور والحيوية اللذان نلحظهما هنا، في دقة، التكفيت باسلاك من الذهب والفضة، وشيوع الزخارف المضفرة والاشكال المتعرجة، وممارسة رسم مناظر الحياة اليومية وحياة البلاط وحفلات الصيد والموسيقى والاهتمام بالملابس القومية. وتختلف هذه الحيوية عن تلك التي جاءت في اعمال المدرسة الايرانية، حيث كانت اقرب الى الرمزية، اللهم الاّ من طائر او بطة تحوم هنا وهناك. ولايمكن للانسان ان يلحظ اية خشونة على سطوح تحف هذه المرحلة. ويحمل معظم هذه التحف النحاسية والبرونزية الموصلية النشأة؛ اسم مدينة الموصل، واسم الصانع ايضا؛ ولاشك ان هذا الامر، يعكس مفهوما جديدا للغاية، بالنسبة لهذه الصناعة. على ان تطور اساليب صناعة التحف المعدنية بالموصل؛ لم يلبث ان عاد الى بلاد ايران؛ ثم من الموصل الى بغداد وحلب ودمشق والقاهرة. وماتزال لدينا تحف عديدة تحمل اسماء هذه المدن. وهناك ابزن كبير ضمن محفوظات متحف علم الشعوب في ميونيخ، وصينية بمتحف فكتوريا والبرت بلندن، من صناعة مدينة الموصل؛ مما عمل للحاكم الزنكي، بدر الدين لؤلؤ ١٢٣١–١٢٥٩، الذي يوجد اسمه على كل من التحفتين. واذا كنا نذكر السرة المستديرة الموجودة في

قاع الطاس النحاسية المحفوظة بمتحف كليفلاند، فاننا نجد مثلها في هاتين التحفتين : اي سرة مستديرة واربعة اشكال من ابي الهول، وسط السرة؛ وهذه توحي بالصلة الوثيقة باقليم خراسان. وهناك ابزن اخر، وابريق بفوهة على شكل قبة، من انتاج منتصف القرن الثالث عشر؛ محفوظ بالقسم الاسلامي بمتحف برلين. وهما مصنوعان من الذهب المكفت بالفضة، وتزينهما سرر بها اشكال ادمية وحيوانية، واشرطة بها حيوانات تعدو، ونقوش كتابية. وعلى الابريق اسم الصانع الموصلي «علي بن عبد الله العلوي».

وفي متحف فكتوريا والبرت، ابريق من النحاس الاصفر، ارتفاعه ٢٨ سم. وله مقبض وليست له قاعدة، وغني بزخارفه المحفورة ومطعم بالفضة والنحاس الاحمر. وهو من صناعة الموصل ايضا، وعليه تاريخ سنة ٦٢٩هـ/١٢٣٢م، واسم الصانع : «شجاع بن منعة». وتزين الابريق اشكال آدمية منسقة داخل شريط عريض في الوسط، واشكال آدمية اخرى وكتابات داخل ميداليات او سرر، وكل ذلك بالتكفيت. اما الاشكال الاخرى المحفورة فتشتمل على وريدات ووحدات هندسية. والصفة المميزة لتلك الاشكال، تتلخص في عودة ظهورها باساليب متنوعة عرفتها العمار التركية : كالاشكال السداسية الاضلاع المتداخلة والمتقاطعة؛ وهو تعبير زخرفي شاع استخدامه في الفن المملوكي ايضا. وتوجد زهرية ذات قاعدة، من نحاس اصفر مكفت بالفضة؛ محفوظة بمتحف بارجللو في فلورانسه. اما تاريخها فهو ٦٥٧هـ/١٢٥٩م، وصانعها هو «علي بن حمود». وهناك ابريق ذو «بزبوز»، مكفت بالذهب والفضة، وتاريخه ٦٧٣هـ/١٢٧٤؛ ويحمل هو الاخر توقيع الصانع السابق. «علي بن حمود»؛ وهذا الابريق محفوظ بمتحف الاثار بطهران.

ونشير هنا الى ان الابحاث التي تمت اخيرا، اثبتت ان الطست المعروف باسم «معمدانية سانت لويس» المحفوظ بمتحف اللوفر، لايرجع الى اوائل القرن الثالث عشر ولا الى مدينة الموصل، كما كان يعتقد؛ وانما يرجع الى بداية القرن الرابع عشر، والى حد القصور المملوكية. وكان م. آغا اوغلي «هو اول من ارجع هذه التحفة الى سورية والى زمن المماليك، والى بداية القرن الرابع عشر. وقطر هذا الطست ٥٠ سم، وارتفاعه ٢٤ سم، ومكفت من داخله وخارجه. وزاد الضوء الذي القى على هذه التحفة، بفضل الابحاث التي قام بها د. س. رايس؛ حيث اكد، من خلال صورة لامير يمتطي صهوة جواده، داخل ميدالية مستديرة؛ نسبة هذه القطعة الى الامير سلاّر ١٢٩٠-١٣١٠، اي الى ايام حكم الاشرف خليل واخيه الناصر محمد. اما ايتنجهاوزن، فانه يرجع هذه القطعة لعام ٧١٥هـ/١٣١٥. وتتضمن النقوش الداخلية، مناظر معارك حربية وصيد، وتتضمن النقوش الخارجية، هيئة امير وسط بطانته، وشريطا من حيوانات تعدو، باعلا الطست وادناه. وقد اضيفت فيما بعد زهرة الزنبق البربونية داخل احدى الميداليات الموجودة بالشريط. والكتابة الموجودة على التحفة تعطينا تاريخ عملها واسم من عملت له، الذي يحتمل ان يكون قد ازيل في وقت ما. اما اسم الصانع «محمد الزين» فما يزال سليما لم يمسسه سوء، بل انه تكرر ست مرات. وربما يكون احد امراء اسرة لوزنيان الفرنسية هو الذي حصل على هذا الطست، وظل يستخدم لسنوات طويلة في تعميد ملوك فرنسا.

وفي متحف اللوفر طاس (كانت قبلا ضمن مجموعة فاسيلو) من النحاس الاصفر، تحمل اسم «استاذ محمد بن الزين». وقطر الطاس ٢١,٥ سم؛ ومطعمة بالفضة وبها زخارف اخرى محفورة. وقد بقي الكثير

التحف المعدنية

مما انتج من التحف المعدنية زمن دولة المماليك، بل ان اساليب هذه الصناعة، انتقلت – على يد صناع من المسلمين – الى البندقية، في القرن الخامس عشر.

ومع ان مدينة الموصل كانت طوال القرن ١٣، مركزا رئيسيا لصناعة التحف المعدنية؛ الا انه كانت هناك عمليات تطوير لتلك الصناعة في بلاد الاناضول، زمن الارتقيين والسلاجقة؛ واعتمد هذا التطوير اساسا على تقاليد هذه الصناعة عند السلاجقة العظام. وان ماوصلنا من تحف تلك المرحلة، ليوضح ان الحفر والنقش والطَّرْق والتكفيت وصب المينا، كلها اساليب تمت ممارستها في صناعة التحف المعدنية. وكان اكثر ماصنع من ادوات، هو المسارج والشمعدانات والمباخر؛ واقدم مايحمل تاريخا منها : بدن طبلة من البرونز، لها اربعة مقابض، وعلى هيئة مخروط ناقص، قطره من اعلا ٤٧ سم وارتفاعه ٥٠ سم. وتم العثور على هذه القطعة في ديار بكر؛ وهي محفوظة الآن بمتحف الفن التركي الاسلامي باستانبول. وترجع هذه الطبلة الى زمن الارتقيين (حول ١٢٠٠)، ويزدان البدن من الخارج، الى قرب المقابض، بشريط عريض من الكتابة الكوفية ذات الحروف الغليظة، فوق ارضية محفورة، قوامها التوريق والافرع النباتية الملتفة. ومدّات او سيقان الحروف الكوفية، تنتهي بعقدة من فوقها نقش لرأسين آدميين، في حالة ازدواج المدّات وتجاورها، او برأس تنين، في حالة وجود مدّة واحدة او ساق واحدة. وهذا النمط من «الكتابة الناطقة» سلجوقي الاسلوب كما نعرف؛ ولكنه يختلف تماما عن نظيره في التحف المعدنية التي صنعت بخراسان او الموصل، لدرجة انه يمكن اعتباره خصوصية من خصوصيات صناعة الاناضول.

ولدينا من عصر الارتقيين صينية ذات مقبضين من النحاس الاحمر، محفوظة بمتحف فردناند بمدينة انزبروك. وتشير الكتابة التي عليها، الى انها صنعت للامير سكمن بن داود الارتقي (١٤–١١٤٩) حاكم حصن كيفا. ويزين هذه الصينية، سبع مناطق من «المينا» المختلفة الالوان؛ وهذا الاسلوب نادر الوجود في الفن التركي والاسلامي. وحول الحافة كتابة بخط النسخ؛ وفي الوسط شكل آدمي داخل سره كبيرة، وكأنه الاسكندر، ومن حول ذلك، ست ميداليات اخرى، فيها تأثر واضح بالبيزنطية. وعلى هذا يكون اسلوب الصنعة والزخرفة، مختلف تماما عن فن التحف المعدنية التركية، ولايتفق ومالها من خصائص .

وتوجد قطعة على شكل ابي الهول، ارتفاعها ١٢,٥ سم؛ يرجح انها ترجع الى زمن الارتقيين وحكمهم بالاناضول. وقد عثر عليها في مقبرة من المقابر، وبيعت بمدينة دنيصر (قزيل تبه)، ثم اخذت لمتحف دياربكر. وينهض هذا التمثال الصغير على اربعة ارجل، وله رأس انسان، وشعر مضفر، وتاج ثلاثي الاشرطة؛ وهذا نموذج طيب للاسلوب السلجوقي. اما جناحا التمثال المقوسان، فينتهي كل منهما برأس تنين. وربما صنع هذا التمثال ليزين قمة مبخرة، غالبا ماتكون من معدن مفرغ، او مفرغ ومكفت معا. واكثر ماتكون هذه المباخر على هيئة حيوان او طائر كحصان او بطة؛ واحيانا مايكون لها غطاء تعلوه حلية على شكل آدمي؛ واحيانا ماتنقش القوائم بنقوش مماثلة. والمرجح ان تكون هذه القطعة المحفوظة بمتحف ديار بكر، جزءا من مبخرة من هذا النوع (شكل ٢٢١).

وفي متحف الشعوب والسلالات بانقرة، مصباح ارتفاعه ٢٠ سم، وقطر بدنه ٦٠ سم، وجد اصلا بمسجد اشرف اوغلو في بيشهر، ونقل منه للمتحف عام ١٩٤٢. وهذا المصباح صورة حقيقية وصادقة لتحف الاناضول المعدنية؛ وتغطي بدنه فروع وتوريقات نباتية ومراوح نخيلية بطريقة التخريم. والفوهة،

التي تأخذ في الاتساع نحو اعلاها، تزينها كتابة بخط الثلث المتشابك، فوق ارضية مفرغة. وتتضمن الكتابة خمسا وثلاثين آية من سورة النور. اما الكتابة النسخية، التي تدور حول القاعدة، فتدل على ان المصباح من صناعة قونية (٦٩٩/١٢٩٩)، وبيد فنان من نصيبين اسمه علي بن محمد. ونأخذ من هذا ان الصانع كان من نصيبين، بينما التحفة قد صنعت في قونية. ولابد ان اشرف اوغلو سليمان بك، قد امر بصناعة هذه المصابيح لمسجده عند تمام بنائه، ولكن مما يؤسف له، انه لم يصلنا من تلك المصابيح سوى مصباح واحد فقط.

وتعتبر الشمعدانات من بين اصدق الامثلة التي تميز فن السلاجقة في الحفر على المعادن. وقد استمرت صناعة هذه الشمعدانات زمن الزنكيين والمماليك ايضا. وبلغ متوسط ارتفاع الشمعدان ٢١ سم، كما كان يصنع من النحاس الاحمر او الاصفر او البرونز، بالاضافة الى ماكان يسوده من كتابات ورموز او شارات. واشتهرت مدن دياربكر وقونية وسيواس كمراكز رئيسية لهذه الصناعة زمن السلاجقة، كما اشتهرت الموصل ودمشق زمن الزنكيين. وكانت المناظر السائدة على تحف الموصل، هي مناظر الفرسان يصيدون وهم فوق صهوات جيادهم، او مجموعات من ثلاثة من الامراء وسط خلفية من الافرع النباتية، ودون اطارات او تحديدات. وكان كل سطح التحفة يغطى بالحليات الزخرفية. وفي متحف الفن الاسلامي والتركي باستانبول، شمعدان من النحاس الاحمر، مكفت بالذهب والفضة؛ له اهمية كبيرة لاشتماله على خليط او مزيج من الاساليب الفنية. ويزين هذا الشمعدان، تصميم كبير رئيسي، وشريط من الكتابة الكوفية، واشكال ورموز من الابراج الفلكية، موزعة على عدد من المناطق او الخرطوشات. اما الرسوم الآدمية الموجودة فمتأثرة بالفن الاوربي، بينما اسلوب الصنعة سلجوقي التنفيذ. وتشغل الفراغات افرع نباتية وتوزيعات مكفتة بالفضة. ويبدو من هيئة الاشخاص الانشغال بالاعمال اليومية التي تتناسب وشهور السنة. وبالحافة العليا للمشعدان كتابة كوفية، وبالرقبة كتابة نسخية. وعلى شفة الحافة كتابة اخرى بخط النسخ الى جانب زهور عند المقبض. واستخدم التكفيت بالذهب في عمل التفاصيل الدقيقة فقط. واذا استندنا الى ماعلى هذا الشمعدان من كتابات وزخارف، لحملنا هذا على نسبته الى الموصل، والى النصف الثاني من القرن ١٣.

وتمثل المرايا، مجموعة اخرى من التحف المعدنية السلجوقية. وقد مارس العثمانيون صناعتها وفق التقاليد السلجوقية : شكلا وزخرفة. وتتكون زخارفها المحفورة اوالمكفتة من تعبيرات مختلفة، وقد تكون بها اشكال آدمية؛ وقد لاتكون.

وفي متحف طوب قابي، مرآة برونزية قطرها ٢٠ سم، تتكون زخارفها المحفورة من شريط ضيق حول الحافة، به تعبيرات من التوريق والمراوح النخيلية، وشريط عريض من الكتابة الكوفية والتعبيرات النباتية ودعاء يبدأ بالبسملة. اما المنطقة المركزية من قرص المرآة فتضم تصميمات متناظرة من خمسة من الافرع النباتية والمراوح النخيلية. والمعتقد انها صناعة سلجوقية اناضولية من منتصف القرن ١٣.

وبالمتحف ذاته، مرآة ثانية فاخرة من الصلب المكفت بالذهب والفضة؛ وهي واحدة من الانواع الدقيقة الرقيقة، من انتاج حلب (١٣٢٠). وعلى هذه المرآة العلامات الاثنتي عشرة للابراج الفلكية. وتشتمل الكتابة النسخية المكفتة بالذهب، وسط المرآة، القاب صاحبها واسم الصانع «عمل استاذ احمد الوزيري». وفي دائرة اصغر في الوسط نقرأ اسم مالكها «علاءالدين». ويحتمل ان يكون الاسم للامير التركي علاء

الدين التون بغا، الذي كان حاكما على حلب بين عامي ١٣١٤-١٣٢٦، زمن السيادة المملوكية. وبصرف النظر عن رمز برج الاسد، فان باقي رموز البروج، تمثلها صور آدمية. اما سيقان الحروف الكتابية، التي تتوسط المرآة، فمرتبة بطريقة دائرية بحيث تحكي هيئة الشمس. وفي الشريط الذي يحيط بهذه الكتابة، التي تحكي هيئة الشمس، تصميم يضم حيوانات تتدافع، فوق ارض من التعبيرات الزخرفية المورقة. ومن بين هذه الحيوانات : اسد ووعل وتيس وشكل ابي الهول، وحيوان آخر لايسهل التعرف عليه.

الفصل الخامس والعشرون

الزجاج

كان للقمقم او القنينة معنى خاصا لدى الامراء والحكام الاتراك؛ فهم في تصاويرهم : بالمخطوطات او على الفخار او البلاطات الخزفية او على غير ذلك من باقي اعمال الفنون الخزفية، يظهرون جالسين القرفصاء وهذه القماقم في ايديهم. ويستلفت ذلك نظر ارنست كونل؛ ويقول ان صناعة الاواني الزجاجية المطلية بالمينا والذهب كانت على جانب طيب من الرسوخ والاستقرار في سورية، وعلى الاخص في حلب وربما في العراق، بتأثير من السلاجقة العظام؛ وذلك ابتداء من القرن الثاني عشر وماتلاه. فالقنينات والقماقم والدوارق والصحاف، كانت تصنع باشكالها المختلفة ايام الزنكيين والايوبيين؛ وتأثرت في صناعتها، مثلما تأثرت الفنون الاخرى، بتقاليد السلاجقة. وهكذا وجدنا ان الزخارف التي استخدمت في تزويق خزف الري وقاشان، يتكرر استخدامها في تزويق الاواني الزجاجية. وهناك مجموعة من القماقم لازخارف عليها، اللهم الا من شريط من الكتابة، او حلية بسيطة. والقمقم المعروف باسم «بركة ادينهال» المحفوظ بمتحف فكتوريا والبرت بلندن، والذي يرجع الى صناعة حلب في منتصف القرن ١٣، مزدان بتوريقات عربية ومراوح نخيلية ذات خمسة الوان. ولهذا النوع شهرة كبيرة في الادبين الانجليزي والالماني. اما المشكاوات ذات الكتابات، وذات الزخارف المحدودة، فقد ازدهرت في مصر المملوكية، وشاع استخدامها في المساجد.

وهناك اشغال اخرى تعرف باسم الشمسيات او القمريات، وقد عرفها الارتقيون والسلاجقة، واستخدموها في نوافذ المساجد والمدارس. وهذاالنوع من الانتاج، جدير بالملاحظة؛ وهو عبارة عن قطع زجاجية متعددة الالوان، تثبت في الملاط وهي مسطحة ومستديرة او مقوسة قليلا. وتم الكشف عن بعضها في الحفريات التي اجريت في قباد آباد؛ وكانت هذه تزين نوافذ قصر علاءالدين كيقباد. كذلك عثر على طبق مكسور مطلي بالذهب، قطره ٣٠ سم، وقد جمعت قطعه ورممت اجزاؤه، فظهر به اسم السلطان غياث الدين كيخسرو الثاني (٣٧-١٢٤٧)، في موضع واضح وبخط الثلث المنسق، داخل شريط عريض بحافة الطبق.

وعرف العصر العثماني انتاجا وفيرا من الشمعدانات وزهريات تنسيق الازهار، وقنينات حفظ ماء الورد، والاقداح والاباريق والدوارق من البلور او الزجاج واوعية تبريد الشراب، والرّكوات (الزمزميات) والزجاجات العادية والاكواب والسكريات حتى القنابل اليديوية ومصابيح السفن والمصابيح العادية وقطع

الزجاج الملون المستخدمة في عمل النوافذ (الشمسيات أو القمريات). وهؤلاءهم نافخوا الزجاج وصنّاعه (لوحة ١١)، يعرضون علينا مشهدا من اعمالهم، فنراهم وهم يثبتون قطعا ملونة منه وسط ملاط بعض النوافذ، وذلك ضمن منمنمة تحكي بصورة حية احتفالات الختان في القرن ١٦م. واكتشفت القنابل اليدوية الزجاجية التي استخدمها الجيش العثماني في حصار قام به في رودس، وكان اكتشافها من خلال حفريات اجريت هناك. وتعتبر النوافذ ذات الزجاج الملون، الموجودة بمسجد السليمانية، من الاعمال ذات الشهرة الكبيرة، وهي من صناعة ابراهيم «السكران».

تركزت صناعة الزجاج العثماني بمدينة استانبول في منطقتي اغرى قابى وتكفور سراي. وقد وجدت في جوار مصنع للبارود في باقركوى، عجلات قوية ضخمة، حسنة الزخرفة، تدور بها حيوانات الجر؛ كما وجدت هرّسات او هاونات للطحن، ومصانع للزجاج، ومراجل لنترات البوتاس (ملح البارود) وقمائن للحرق. وفي ايام حكم السلطان مصطفى الثالث (١٧٥٧-١٧٧٤) تقرر تجميع كل مصانع الادوات الزجاجية في تخوم تكفور سراي؛ كما تقرر حظر فتح اية مصانع اخرى في اية جهة؛ اخرى. وكان انقى وانصع انواع الرمل الصالح لصناعة الزجاج، موفورا في «قوم برغاز» قرب «يدي قله» اي الابراج السبعة؛ حيث كان يستجلب من هناك وقد وجدت مؤسسات خاصة لعمل القناني والخيوط الزجاجية والمرايا. وتضمن الانتاج انواع الزجاج العادي والملون والبللور. اما الاصناف غير الجيدة والتي لاتتفق والمستوى المطلوب، فكانت تدمر، ويحاسب المسؤولون عنها. وفي بداية القرن التاسع عشر، حصل مصنع قرب جوبوقلو، على اذن من السلطان، لانتاج اوان فاخرة، ذات مستوى رفيع من الزجاج والبللور؛ ثم لم تلبث الدولة ان اشترت هذا المصنع فيما بعد. وفي عام ١٨٤٦، عين «طاهر افندي» لادارة هذا المصنع، وكان قبلا مراقبا لدار الضرب. وامتاز هذا المصنع بعمل الانواع العالية المستوى من الزجاج، ومن ذلك النوع المسمى «بعين البلبل» وقد استقبل هذا النوع بتقدير عظيم. واخذ النوع اسمه من تعدد الالوان التي استخدمت في صناعته، والتي كانت تجعل الناظر اليه، كالناظر في عين البلبل (شكل ٢٢٣).

وفي عام ١٨٤٨، اثناء حكم السلطان عبد المجيد، افتتح درويش اسمه محمد ده ده، مصنعا في بكقوز (Beykoz)؛ وكان الرجل قد تعلم صناعة الزجاج في ايطاليا؛ ولما عاد، انتج في مصنعه السلطانيات البللورية والمموهه بالذهب، وكذا الاطباق والقناني والزهريات، ولاسيما تلك التي على شكل زهرة التوليب، وكثيرا غير ذلك. وكان اسلوب الانتاج جيدا واصيلا، حتى انه اشتهر باسم «زجاج بكقوز». كما صنعت هنا ايضا الاواني ذات الحليات الحلزونية الملونة، التي عرفت باسم عين البلبل او «جشم بلبل».

وفي عام ١٨٩٩ تأسس مصنع جديد في باشابغجه بجهود صانع يهودي اسمه شاؤول مديانو. ولم يحل عام ١٩٠٢، الا وكان عدد عمال هذا المصنع ٥٠٠ عاملا. لكن الانتاج لم يقدر على منافسة الزجاج المستورد من اوربا، ولاسيما اذا عرفنا انه كان يدخل البلاد معفيا من الضرائب والجمارك.ومع ذلك فقد حدثت انتعاشة عام ١٩٣٥، بفضل افتتاح مصنع جديد في باشابغجه، استطاع انتاج الزجاج العادي الشفاف والملون والمدخن او المعتم او الذي بلون الصدف. كما تمت محاولات اخيرة لانتاج زجاج عين البلبل.

ويضم متحف طوب قابى مجموعة غنية من الاواني الزجاجية القديمة العثمانية الاسلوب؛ من ذلك ٥٧ قطعة من نوع عين البلبل، كانت تخص رجلا اسمه «هولندشو» ثم اهديت للمتحف عام ١٩٣٧.

الفصل السادس والعشرون

الابسطة السلجوقية والعثمانية

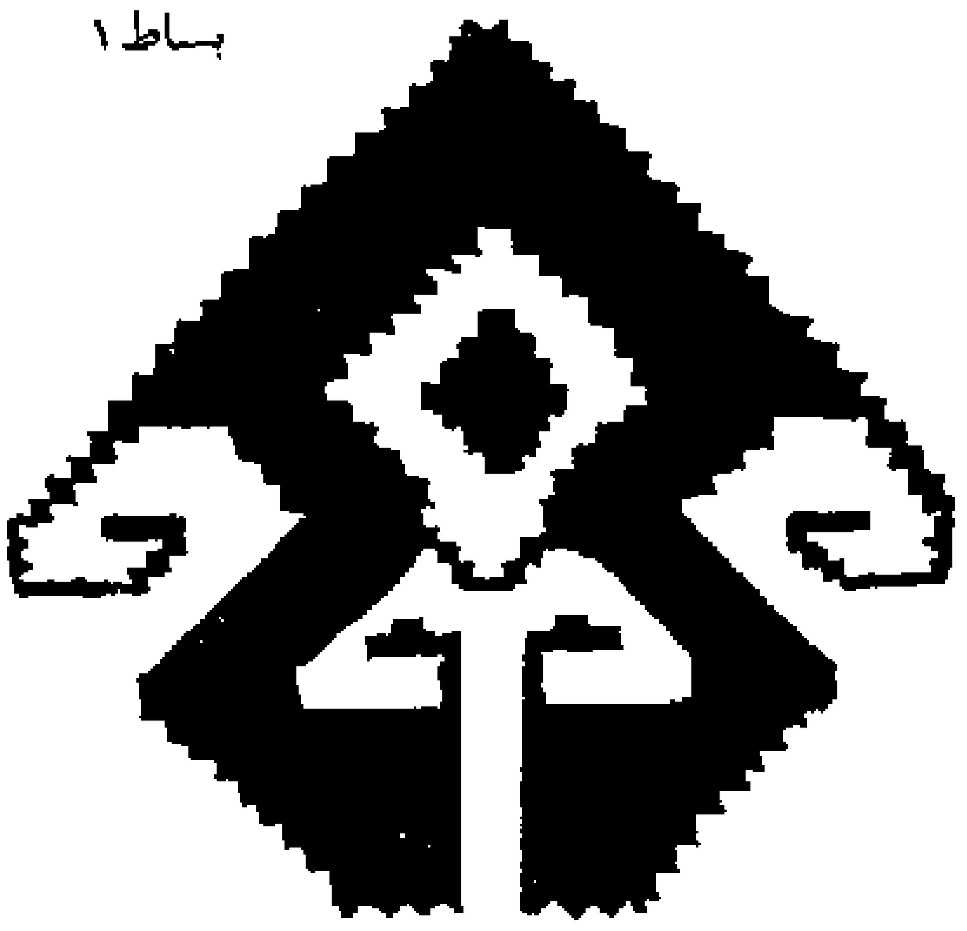
يعتبر فن صناعة الابسطة، من الفنون التي قدم الترك من خلالها الكثير الى الحضارة العالمية؛ هذا فضلا عن انه من اكثر ميادين الفن غنى بالابتكارات التركية الاصيلة.

لندع جانبا ماتم العثور عليه في بازيريك (Pazyryk)، الذي يرجع غالبا الى ايام الهون بوسط اسيا (حول القرنين الثالث والثاني ق. م.)؛رغم ماكان لحرف هذه القبائل من تأثير على صناعة الابسطة فيما بعد.والواقع ان اقدم امثلة الابسطة ذات العقد، التي نعرفها؛ عبارة عن بقايا عثر عليها السير اوريل شتاين Aurel (Steinبشرقي التركستان بين عامي١٩٠٦-١٩٠٨.وهناك قطع اخرى عثر عليها لاكوك في تورفان١٩١٣؛ كثيرا من هذا محفوظ في متاحف لندن وبرلين ونيودلهي. وترجع اقدم الامثلة الى القرن الثالث الميلادي ويرجع احدثها الى القرن السادس. وكانت العقد من تلك المرحلة، خشنة، كما كانت التصميمات المكونة من المعينات والازهار المحورة قوية التحديد بسبب قص زوائد اطراف الخيوط الملونة. وجمعت الالوان بين الازرق الداكن والاخضر المغبر والبني والاحمر ودرجات ثلاث من الاصفر. ووجود مثل هذا المستوى الصناعي المتطور، يحتم القول بوجود مرحلة اقدم زمنا، قد ترجع الى القرن الاول الميلادي. ثم اخذت اساليب هذه الصناعة في الانتشار صوب الغرب مع السلاجقة، في القرن ١١؛ هذا مع انه لم تصل الينا ابسطة من عصر السلاجقة العظام بايران.

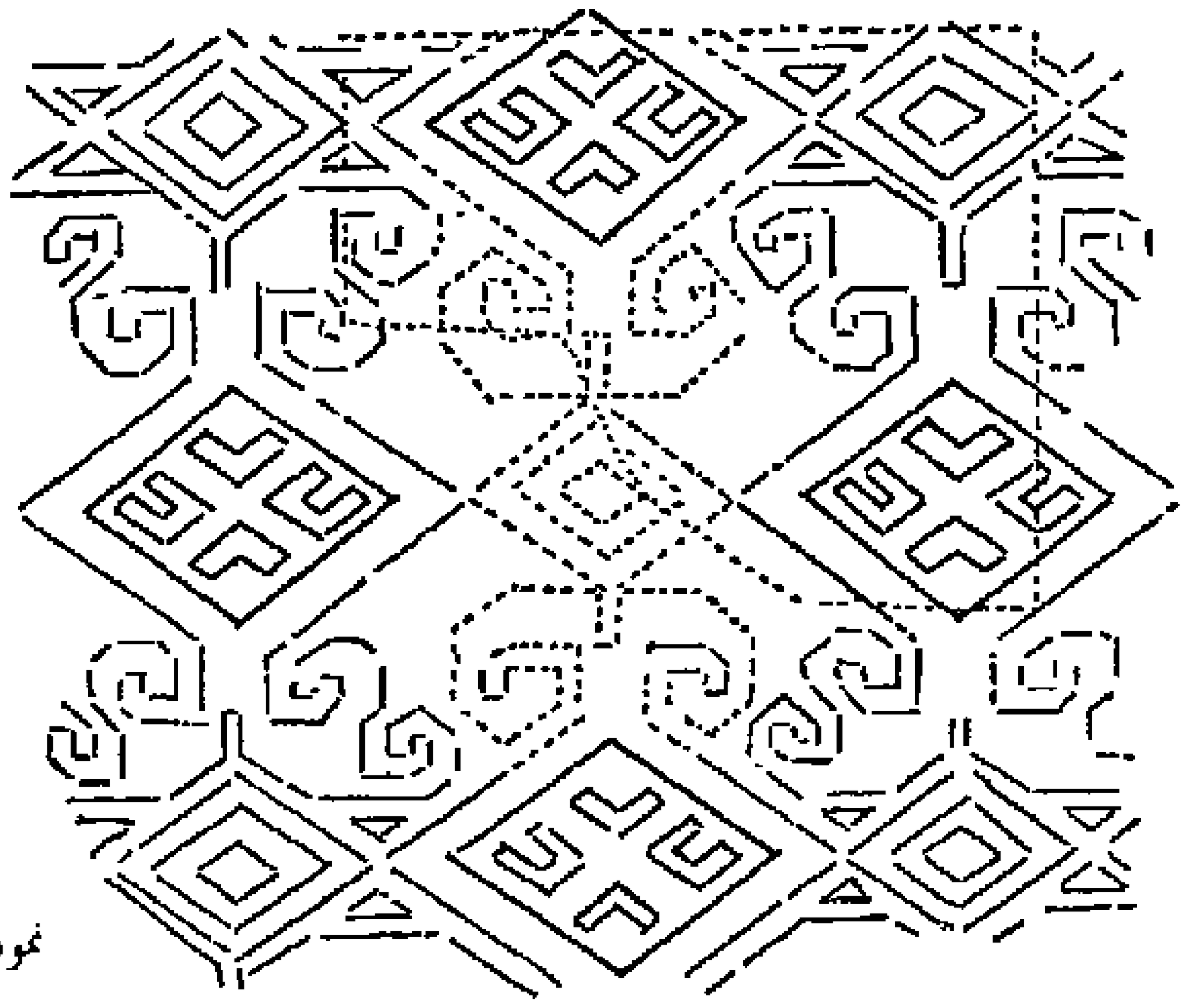
وقد اكتشف القنصل الالماني لوتفيد Loytved عام ١٩٠٥ ثمانية ابسطة سلجوقية من صناعة الاناضول (القرن ١٣)؛ وذلك بمسجد علاء الدين في قونية، وهي الان بمتحف الفن التركي الاسلامي باستانبول. ويضم هذا المتحف، انفس واغنى مجموعة من الابسطة التركية في العالم، ويزيد عددها على الالف قطعة. وتصل مساحات الابسطة السلجوقية احيانا الى ١٥ مترا مربعا، وتكشف عن ثراء عجيب في الزخارف والالوان. وغالبا ماتكون الساحة الرئيسية للبساط من اللونين الازرق الداكن والاحمر الفاتح. ويلفت النظر، استخدام اللون الاصفر بدرجتين مختلفتين : فاتحة وغامقة، واحيانا مايستخدم الاخضر الفاتح ايضا. وكان تأثير هذه الالوان المحدودة واضح الظهور، وذلك بسبب تعدد درجات اللون الواحد. وتكونت التصميمات الزخرفية من اشكال معينات تنتظم في صفوف افقية او رأسية، ونجمات مثمنة الرؤوس ومثمنات اضلاع، تنتهي اضلاعها بخطاطيف، واوراق نبات محورة، متلائمة مع الموضوعات الهندسية الاخرى السائدة. والظاهرة الاكثر وضوحا هنا، هي استخدام كتابات كوفية غليظة، قوية الحروف، داخل اشرطة عريضة وهذه كانت

اول امرها، نوعا من الكتابة الكوفية، ذات مدات طويلة مستقيمة لها نهايات مثلثة الشكل كانها رءوس حراب. و لم يلبث هذا الشكل ان تغير، ودخلت عليه عدة تغيرات. والاغلب ان هذه الابسطة السلجوقية، كانت مما اهدى لمسجد علاء الدين كيقباد، بعد توسيعه.

بساط ١



نموذج ١ قونية، اشكال رءوس حراب.



نموذج ٢ الفسطاط، اشكال رءوس حراب.

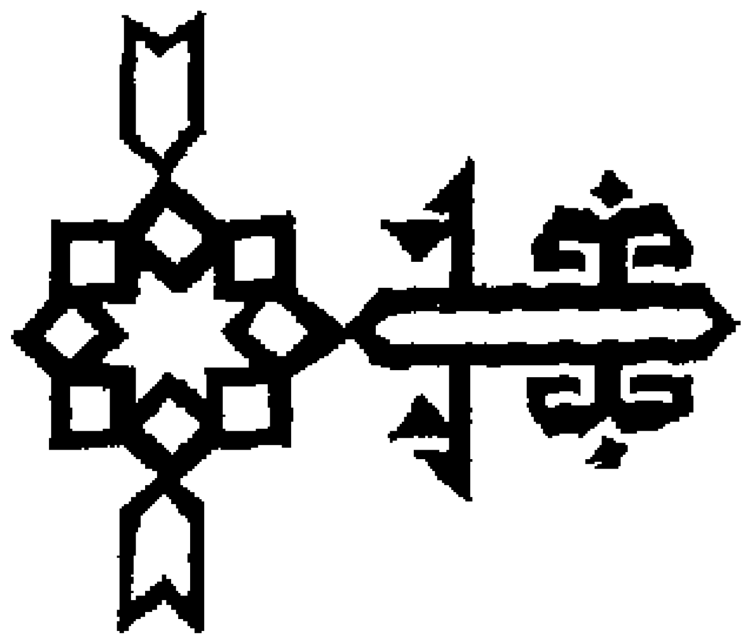
ثم عثر العالم الامريكي، ريفشتال، عام ١٩٣٠، على ثلاث قطع اخرى من الابسطة السلجوقية بمسجد اشرف اوغلى في بكشهر، هي الان بمتحف قونية ايضا. ولما كان هذا المسجد من اعمال اواخر القرن الثالث عشر؛ فان ابسطته لابد ان تكون هي الاخرى من نفس التاريخ. ثم عثر ريفشتال على بساط رابع في نفس المدينة، ولكنه يرجع الى القرن ١٥م.

وفي عامي ١٩٣٥–١٩٣٦، تم العثور على قرابة مائة بساط اناضولي بمدينة الفسطاط، تعود صناعتها الى الفترة بين القرن ١٣–١٥. وقد نقل الاستاذ ك. لام معظم هذه الابسطة الى السويد؛ وحصل متحف بناكى باثينا، على الباقي. ويتضح مما كتبه الاستاذ «لام» عن ٢٩ قطعة منها، ان سبع قطع تعود الى زمن السلاجقة. اما النماذج الثماني عشرة من الابسطة السلجوقية التي نحن بصددها هنا، فلم يصلنا منها سليما سوى ثلاثة، والباقي عبارة عن قطع، منها اثنتان متشابهتان. ويبلغ عدد التعبيرات الزخرفية التي تزينها حول ١٧ تعبيرا مختلفا. وقد امدتنا هذه المجموعة الصغيرة بقدر كبير من تنوع الاشكال الزخرفية، مما يدل على خصوبة عالية في مجال الابتكار. ونرى في اكبر ابسطة قونية هذه، تصميمات باللون الاحمر الغامق، تذكرنا برؤوس الحراب وتشبه سيقان الحروف الكوفية الطويلة المنتظمة داخل صفوف، يتداخل احدها مع الاخر، فوق الارضية الحمراء الفاتحة (مثال أ). ونجد اشكالا والوانا قريبة من ذلك في بعض ماعثر عليه من قطع بالفسطاط (مثال ب). وتتكون الحافة الرائعة لبساط قونية، من اشكال تشبه الحروف الكوفية، فوق ارضية زرقاء غامقة؛ وهي ذات تأثير واضح القوة كما تؤكد لنا ذلك اللوحة الملونة رقم ١٢. اما الشريط الضيق الذي يلي الحافة فتزينه نجمات زرقاء داخل مربعات حمراء.

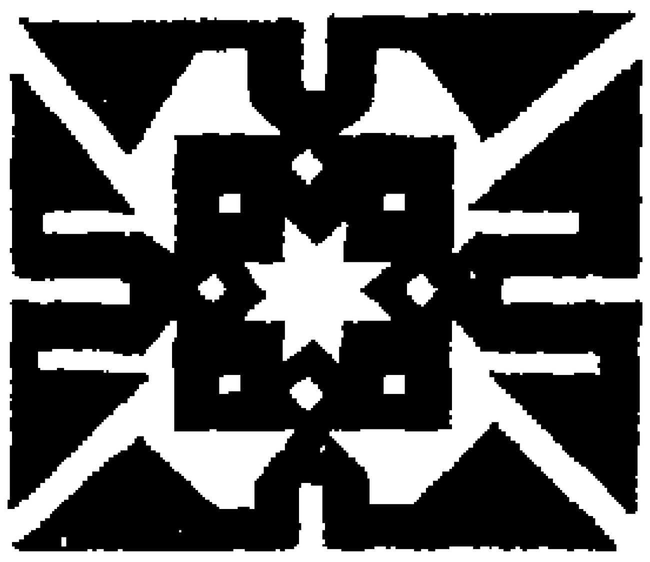
ونرى في بساط ثان من ابسطة قونية، نجمات تزين الارضية، لها ثمانية رءوس وبلون ناصع، على ارضية زرقاء داكنة ونجميات اخرى حمراء في وسط كل واحدة. وتتصل رؤوس هذه النجمات بازواج من الاحزمة

او الاشرطة الزرقاء الفاتحة، تزينها اشكال خطاطيف (مثال جـ). اما الحافة العريضة فبها رسوم حمراء فاتحة اللون، فوق ارضية حمراء داكنة؛ بينما الحافة الضيقة تزينها زخارف صفراء، فوق ارضية باللون البني (مثال د، هـ،و لوحة ملونة رقم ١٣).

بساط ٢



نموذج ٣ قونية، ونجمات ثمانية الرءوس، يجمع بينها اشرطة.



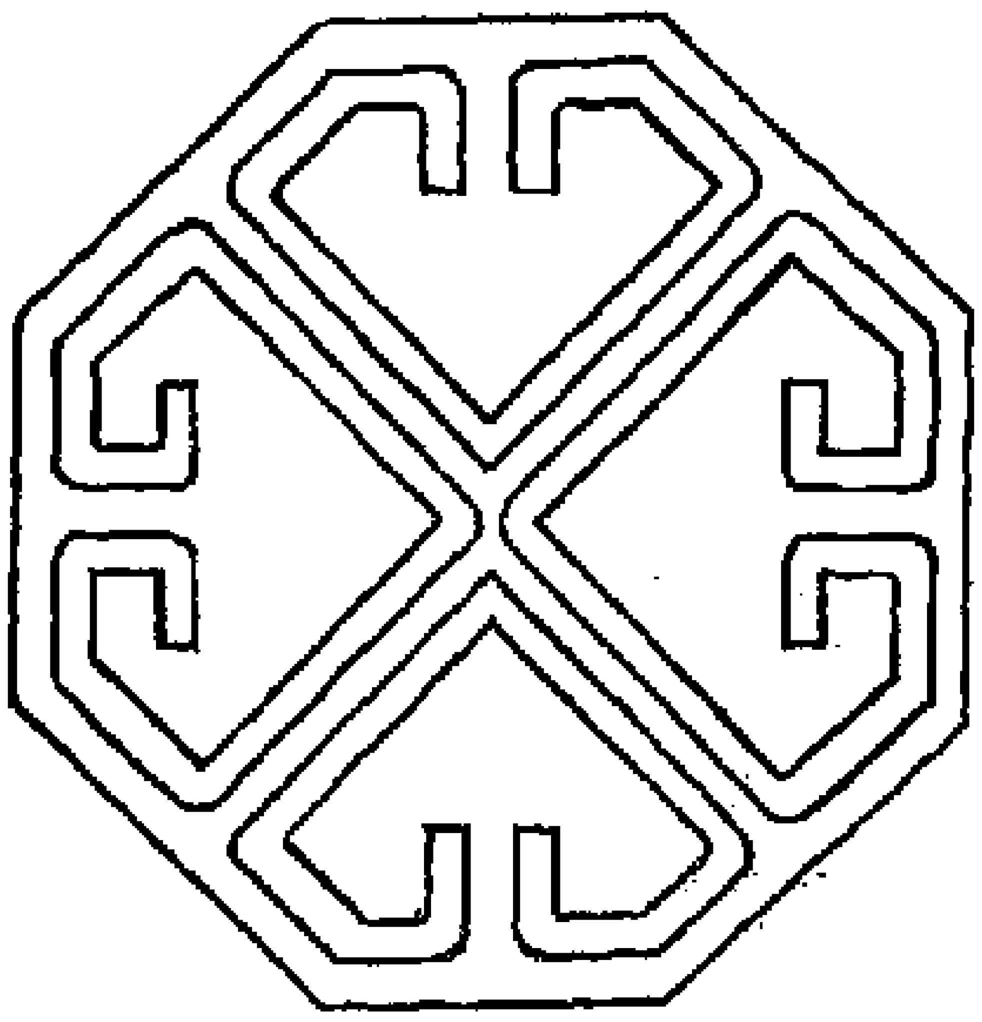
نموذج ٤ قونية، تصميمات زخارف الحافات.

نموذج ٥ قونية، تصميمات زخارف الحافات.

وتزين ثالثة ابسطة قونية، اشكال مثمنات، مشغولة من الداخل. وقد عرف هذا التعبير باسم «خف الجمل». وهذه المثمنات منسقة في صفوف – افقية ورأسية – باللون الاحمر، على ارضية صفراء سمنية؛ ولها حافة من الحروف الكوفية المتداخلة، بلون ابيض فوق ارضية حمراء (مثال و).

ونرى على بساط رابع من ابسطة قونية، ازهارا محورة على هيئة مثمنات، تتوسطها صلبان معقوفة، وتتصل بها خطاطيف وافرع نباتية، بلون احمر فاتح على ارضية ارجوانية داكنة (مثال ز). وفي الاطار تعبيرات زخرفية بلون فيروزي، على ارضية بنية. وتشبه اشكال الشريط الذي بعرض البساط، اشكال بساط قونية الثاني؛ بينما يتكون الشريط الطولي من خطوط رقيقة، مع انجم وخطاطيف (مثال ح، ظ، واللوحة الملونة رقم ١٤).

وفي بساط خامس من تلك الابسطة، اشكال سداسية بلون ازرق فاتح، على ارضية زرقاء داكنة. ويحيط بكل شكل،عدد من الخطاطيف، وينتهي الشكل كله – من احد اطارفه – هلى هيئة حربة. ويشغل وسط هذا الشكل تعبير مسنن كانه الحرف اللاتيني (S) (مثال ى)، ويعرف باسم القداحة. وفي الحافة : حروف

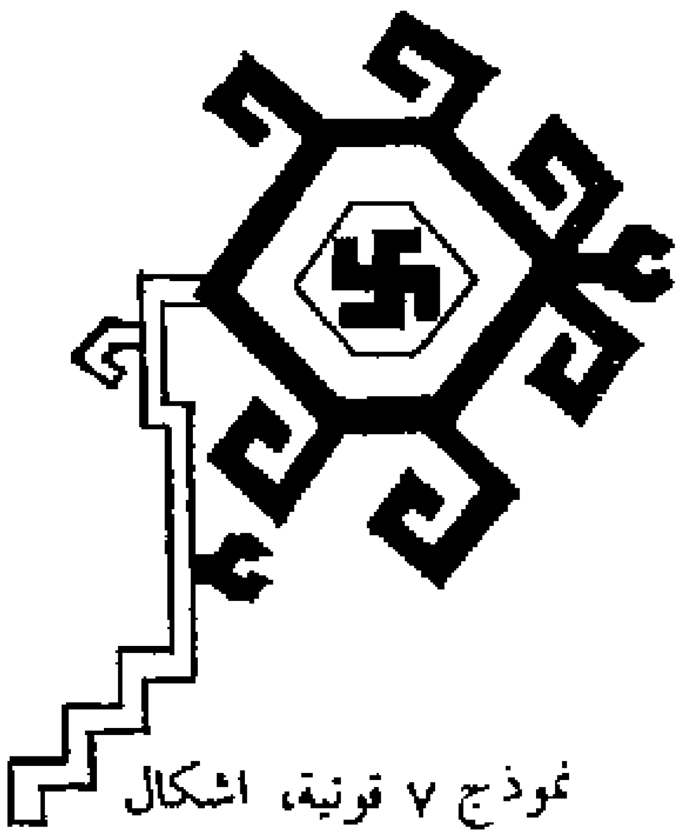


بساط٣ نموذج ٦ قونية، زخارف «خف الجمل».

كوفية بيضاء فوق ارضية حمراء، وزخارف من خطوط متكسرة ونجمات ملونة (لوحة ١٥). وفي الاطار الداخلي، صف وريدات مسننة او مزوّاة، تعرف باسم «رجل الاوزة». ونجد مثل هذا الشكل؛ على صور مختلفة، واقرب ميلا الى الطبيعة في القطع التي تم العثور عليها في الفسطاط (مثال ك،ل)؛ كما نجد التصميم ذاته، على بساط بكشهر، الذي يرجع الى القرن الخامس عشر.

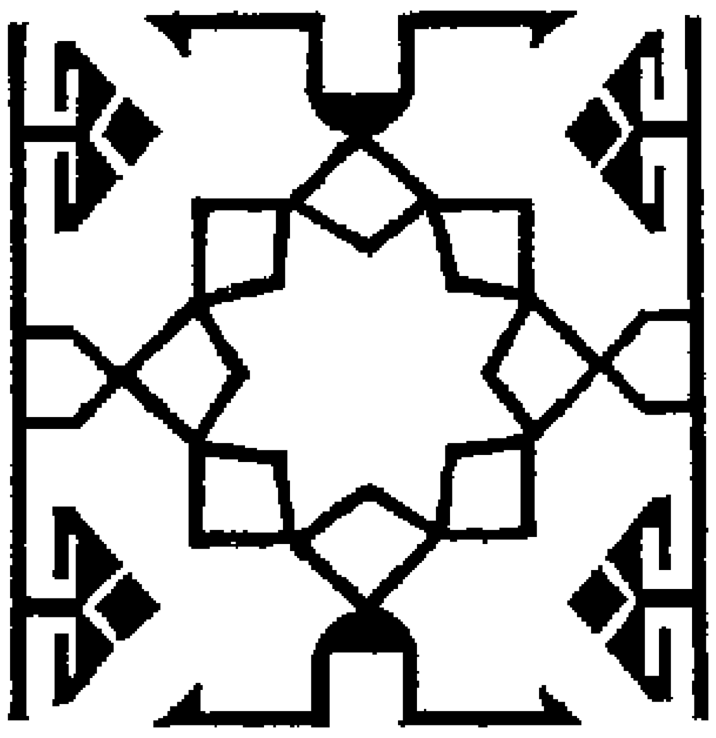
وفي البساط السادس من ابسطة قونية، صف من المعينات ذات الخطاطيف، كأنها عرائس مخصرة (Elibelinde)، نفذت بلون ازرق داكن، على ارضية صفراء. ثم يتغير اللون فجأة عند الحافة السفلى،فتصبح

بساط ٤



نموذج ٧ قونية، اشكال ازهار محورة وخطاطيف.

نموذج ٨ قونية، زخارف الحافات.



نموذج ٩ قونية، زخارف الحافات.

الاشكال بلون اصفر والارضية زرقاء داكنة(مثال م).وتتكون الحافة من حروف كوفية حمراء داكنة، على ارضية حمراء فاتحة؛ ومع هذا اشكال اهلة مسننة بلون اخضر، تكونت نتيجة تلاقي نهايات الاحرف الكتابية. ونجد امثلة هذا التصميم، في البقايا التي وصلتنا من الفسطاط؛ وكانت الاحرف المكونة لها باللون الاصفر (مثال ن). ولهذا البساط السادس من ابسطة قونية، توأم مماثل له في المساحة (٢,٢٦×١,٢٣) مترا، (لوحة ملونة ١٦).

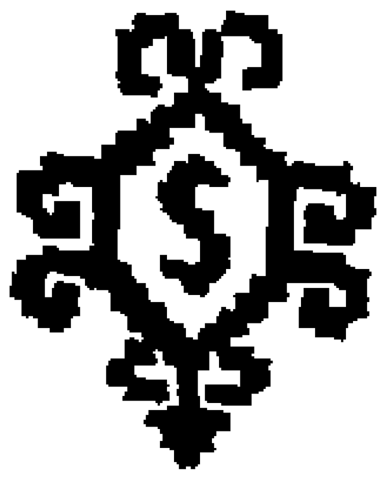
ونرى في البساط السابع من ابسطة قونية – والذي لدينا قطعة صغيرة منه – اشكال معينات تحيط بها خطاطيف؛ وقد رسم هذا كله باللون الازرق الفاتح، على الارضية الزرقاء الداكنة (مثال س). ويشبه ما على الحافة في هذا البساط، ما على بساط قونية الخامس، مع بعض فروق في الالوان.

وتوجد في بساط بكشهر السلجوقي، معينات بلون ازرق زاه، وللمعينات خطاطيف من الجانبين، كما توجد بها نجوم حمراء، وزرقاء داكنة في الوسط، فوق ارضية زرقاء داكنة ايضا (مثال ع). ولم يبق من حافة هذا البساط سوى جزء صغير، يضم احرفا كتابية كوفية، على ارضية حمراء (لوحة ملونة رقم ١٧).

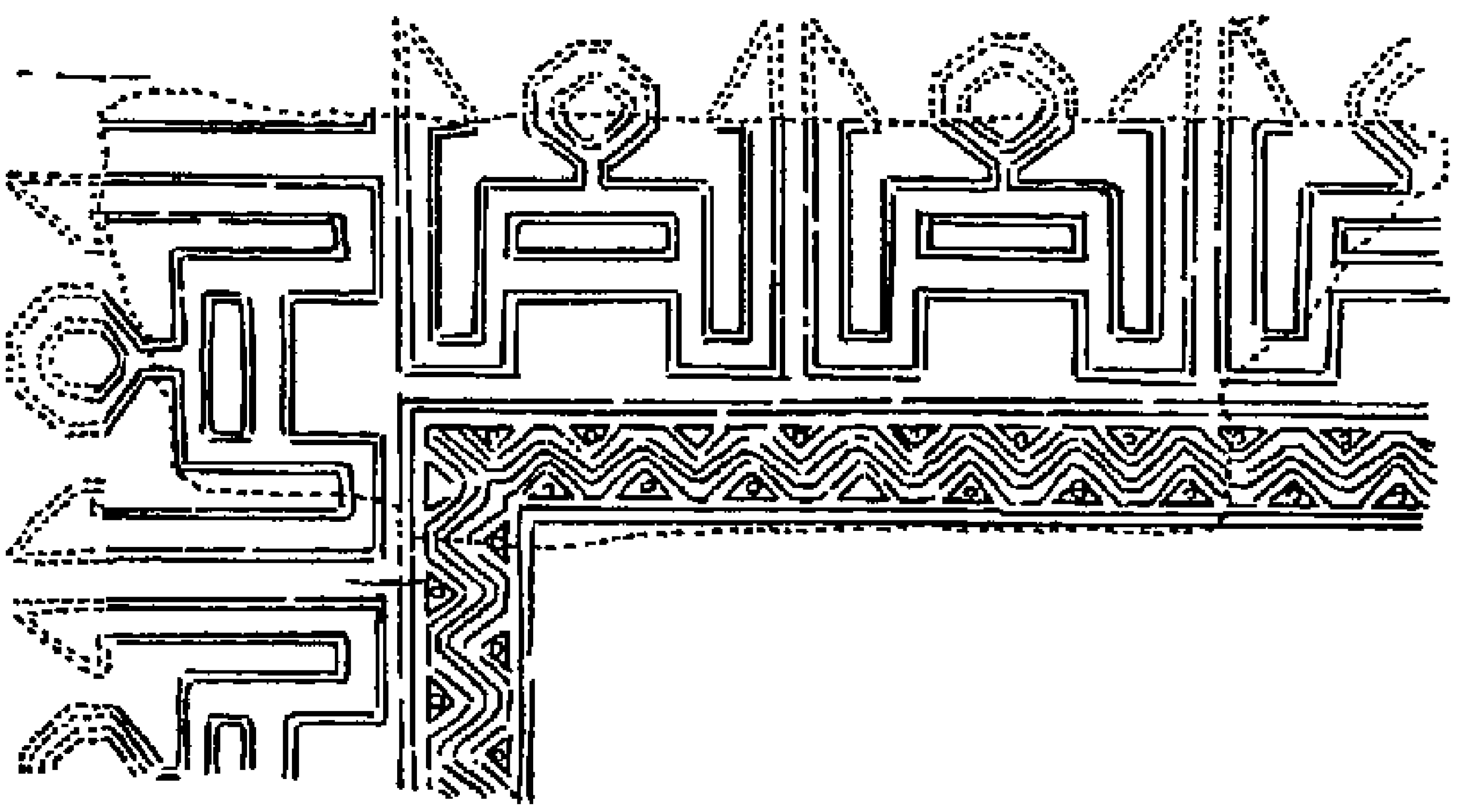
وقد ضاعت قطعتان مما عثر عليه في بكشهر. وقطعتان مما بقي، من ابسطة يبلغ طول الواحد منها خمسة امتار. ونجد هنا، ولاول مرة، شكلا يتكون من زهرة مسننة، او ذات زوايا، زاهية اللون وارضيتها زرقاء داكنة؛ ولها جذوع متوازية، تبرز ناحية اليسار وناحية اليمين. وبالحافة العريضة، هيئة حروف كوفية منتحلة او كاذبة، كما يوجد بها اشكال ادمية محورة، تضع اذرعها في خصورها، وقد نفذ هذا بلون ازرق غامق، على ارضية فاتحة. وبالحافة الضيقة، اشكال حروف كوفية دقيقة، بلون بني مائل الى الاحمرار، على ارضية صفراء زاهية.

والقطعة الثالثة من قطع بكشهر، لايوجد منها سوى الاطار فقط. ونجد به نفس الاشكال الزخرفية التي على بساط قونية الثاني؛ بالاضافة الى مربعات باللون الفيروزي، فوق ارضية بنية اللون (مثال ف). وعلى الاشرطة الداخلية والخارجية، اشكال تشبه كتابة كوفية جيدة، بلون اصفر سمني، على ارضية حمراء. وهناك قطعة اخرى من منطقة الوسط، من نفس البساط، وجدت بمخازن متحف قونية. ويلفت النظر اليها، ان الوحدات الزخرفية الاساسية الموجودة على بساط قونية الثاني، مكررة على هذه القطعة بلون بني فاتح مائل الى الحمرة. وربما يكون هذا البساط واحدا من القطع المفقودة.

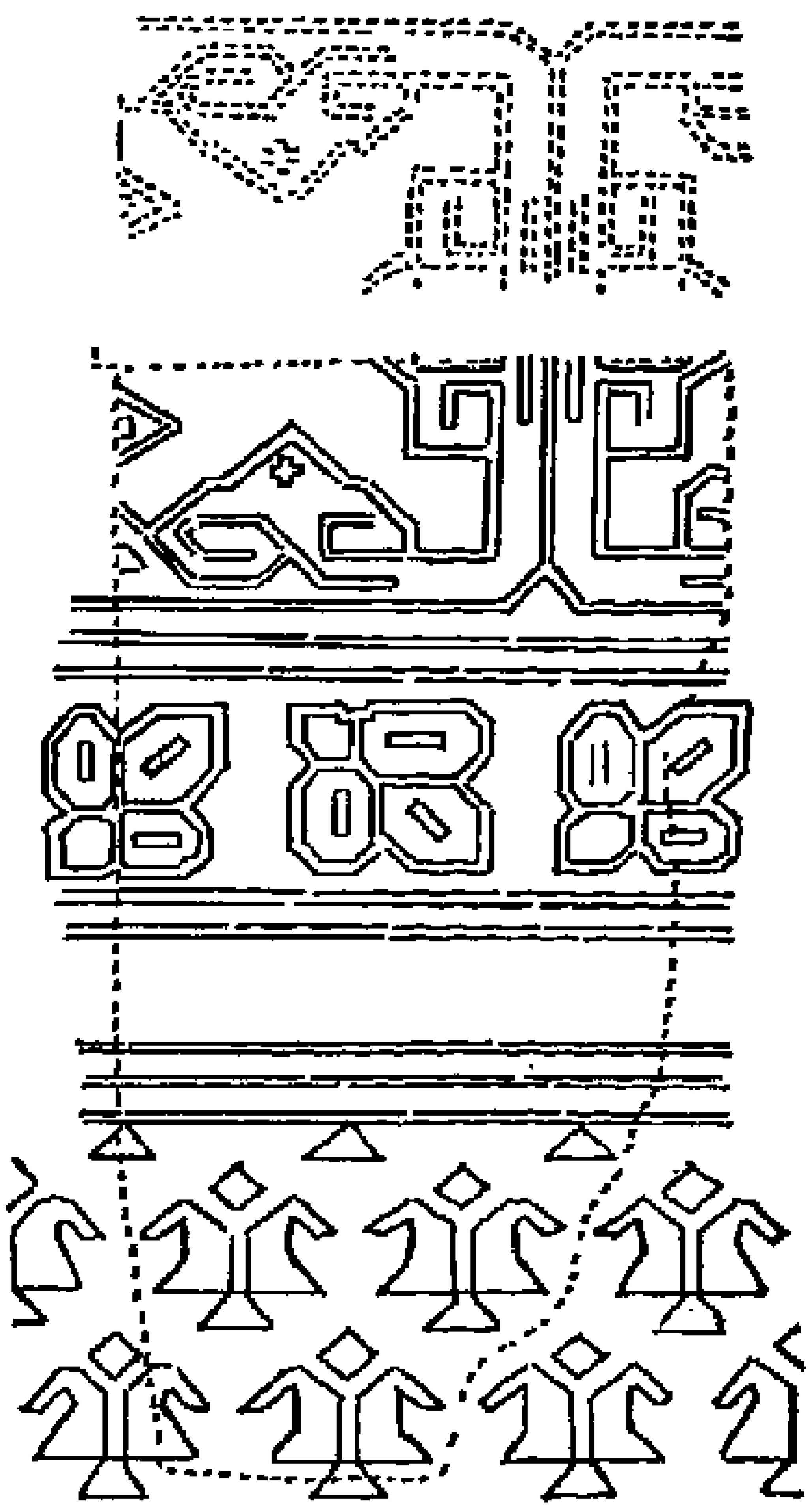
بساط ٥



نموذج ١٠ قونية، زخارف على هيئة حرف (S).



نموذج ١٢ الفسطاط، كتابات كوفية.



نموذج ١١ الفسطاط، اشكال نباتية، ورجل الاوزة، والاشكال المتخصرة.

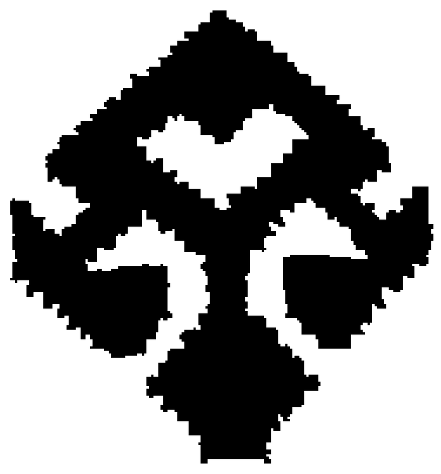
وابتداء من القرن الرابع عشر وماتلاه، بدأت تزين الابسطة الاناضولية زخارف من اشكال حيوانية شديدة التحوير عن الطبيعة؛ ووضعت هذه الاشكال داخل تكوينات هندسية. وكانت اكثر الموضوعات شيوعا : اشكال الطيور التي تقف على جانبي شجرة. ورأينا في نهاية ذلك القرن، مناظر زاخرة بالحيوية، لمجموعات من الحيوانات التي يتصارع بعضها مع البعض. ولما كانت الابسطة المزدانة برسوم الطيور والحيوانات، قد اخذت تظهر في لوحات الرسامين الاوربيين في القرن الرابع عشر؛ فلا جدال في ان الامثلة المبكرة منها، ربما ترجع الى القرن الثالث عشر. وقد استمر ظهور هذه الابسطة في لوحات الرسامين الايطاليين والهولنديين حتى منتصف القرن الخامس عشر. وعلى اية حال، فلا توجد لدينا ابسطة باقية مما يرجع الى القرن ١٤.

ونجد على بساط حصل عليه فون بوده Von Bode في مدينة روما، وهو الان بمتحف برلين الشرقية، اشكالا زخرفية تحكي صراعا بين عنقاء وتنين، والموضوع مكرر مرتين. وهذا البساط اناضولي الاصل، ويرجع تاريخه الى النصف الثاني من القرن الخامس عشر.

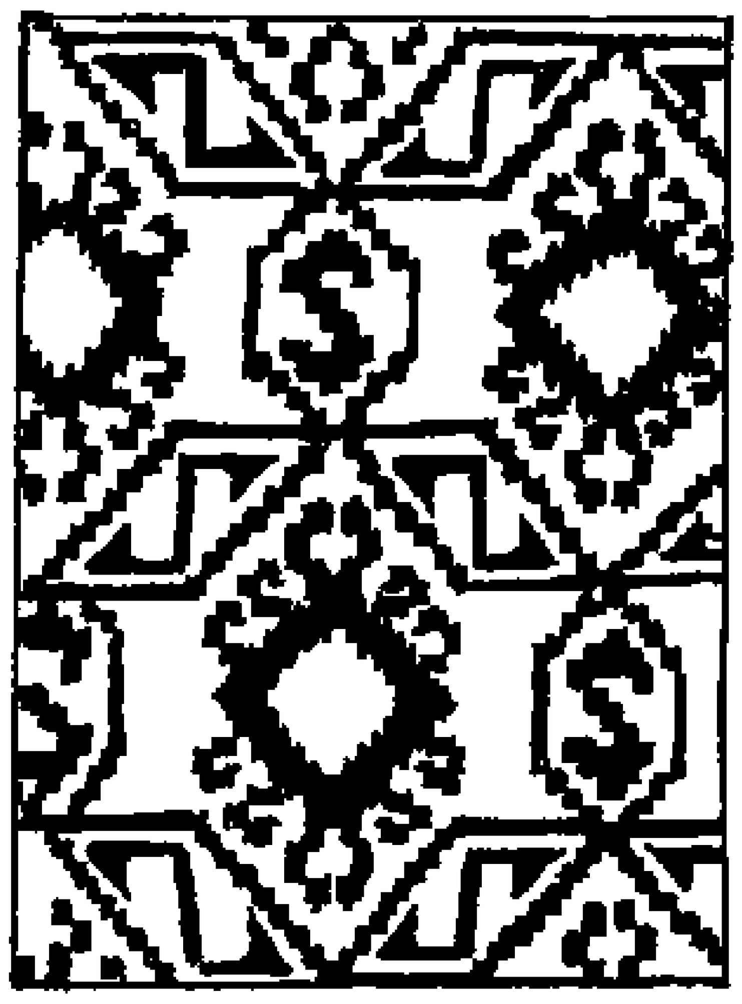
وعلى بساط اناضولي اخر، عثر عليه في قرية ماربي Marby بالسويد عام ١٩٢٥، نرى اشكال طيور محورة، تقف على جانبي شجرة؛ ونلاحظ ملامح تغيير على انتاج اواخر القرن الخامس عشر. فقد تكرر الموضوع الذي يشغل نصف ساحة البساط العليا، وهو عبارة عن افرع شجرة تظلل طائرين، ويتكرر نفس الموضوع في النصف الاسفل وكانه انعكاس على صفيحة الماء (لوحة ملونة ١٨).

ونجد على ثلاث قطع مما عثر عليه في الفسطاط، صورا لطيور وحيوانات؛ كما نجد على بساط اخر (نهاية

بساط ٦



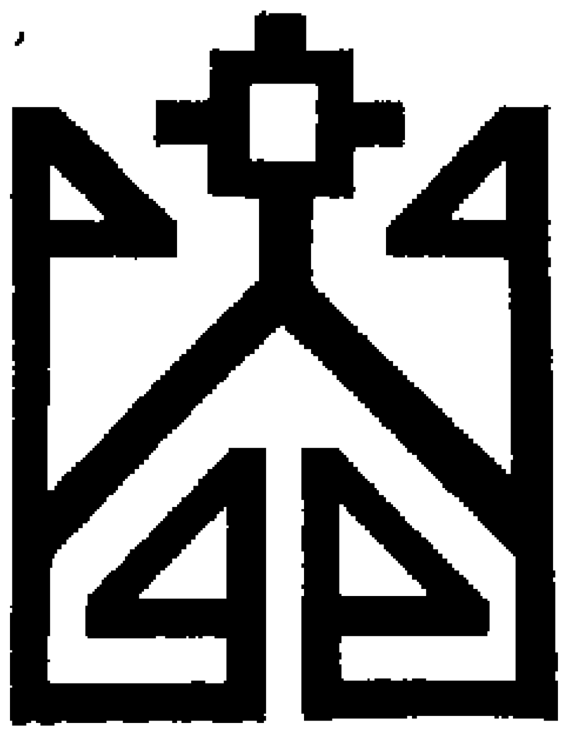
نموذج ١٣ قونية، اشكال اذرع في الحصرين.



نموذج ١٤ الفسطاط، اشكال اذرع في الحصرين.

القرن ١٥)، اشكالا ضمن عشرة صفوف، وبكل صف اربعة من الديكة؛ وهذه القطعة محفوظة بمتحف قونية.

وفي ختام القرن الخامس عشر، تحول الرسامون الاوربيون الى استبدال الابسطة ذات الرسوم الحيوانية، في تصوير لوحاتهم، بالابسطة ذات الرسوم الهندسية. حدث هذا في ايطاليا اول الامر، حول عام ١٤٥١؛ ثم انتقل الى هولندة والدينمارك. لكن لما كان ظهور هذا التحول بشكل اوضح في اعمال الرسام هولباين، فان هذا النوع من الابسطة اشتهر بالانتساب الى اسم هذا الرسام. وهناك بساط ذو مساحة كبيرة من القرن الخامس عشر، يعتبر من اقدم مايعرف مما اطلق عليه اسم ابسطة هولباين وقد تم استكمال هذا البساط بعد اضافة القطعة التي عثر عليها ريفشتال في بكشهر والقطع التي عثر عليها في مخازن متحف قونية في



بساط ٧ نموذج ١٥ قونية، وحدات زخرفية بالحافات.

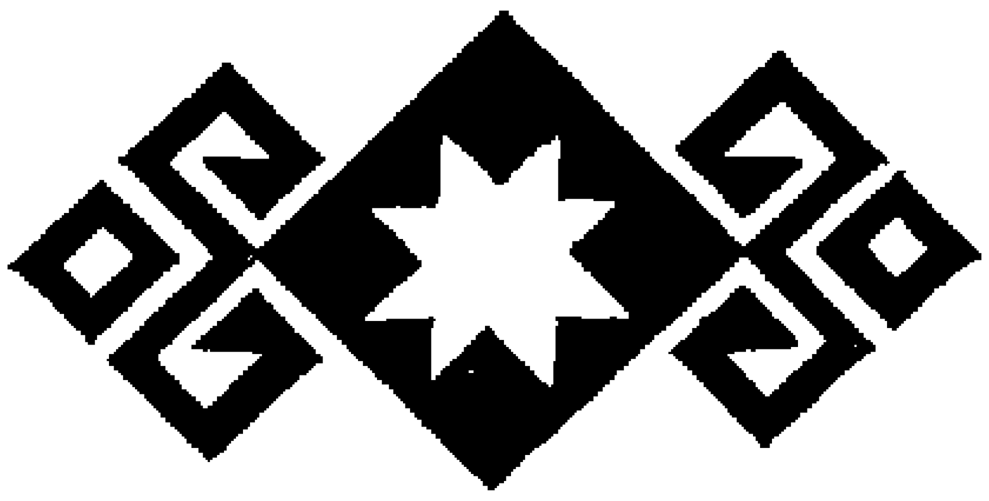
صيف ١٩٦٨ (لوحة ملونة رقم ١٩). واطار هذا البساط جيد الزخرفة، ويستلفت النظر بلونه الارجواني، الذي يظهر هنا، ربما لاول مرة في القرن ١٥؛ الامر الذي يجعل هذا اللون من مميزات هذه المرحلة.

اما سجاجيد الصلاة، فان اقدم مايعرف منها، يعود الى القرن الخامس عشر، ويكوّن هذا النوع مجموعة مستقلة في تاريخ صناعة الابسطة التركية. ومن هذا النوع ثلاث قطع بمتحف الفن التركي الاسلامي باستانبول، تمثل كل واحدة منها نمطا مختلفا عن الاخر.

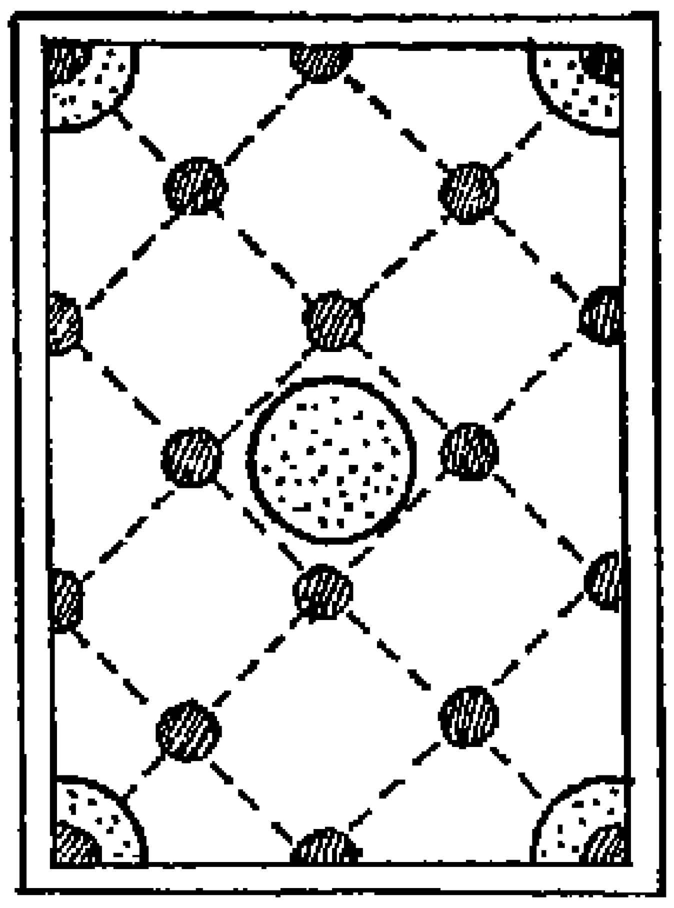
فالاولى، بسيطة، بها صفان من المحاريب، صف فوق صف، ويضم كل صف ثمانية محاريب. والحافة ضيقة وتشغلها كتابات كوفية (لوحة ملونة ٢٠).

بساط ٨

نموذج ١٦ بيشهر، اشكال معينات ونجوم.



نموذج ١٧ قونية، جزء من زخارف الحافات.



نموذج ١٨ سراي عثماني.

والثانية، بها صف واحد من المحاريب؛ وبالحافة اشكال من الحروف الكوفية، على الطريقة السلجوقية. ويزدان المحراب بمصباح وميدالية او سرّة (لوحة ملونة ٢١).

والثالثة، بها ثلاث ميداليات، الواحدة تعلو الاخرى، وهذه محصورة بين اشرطة ذات عقد. والحافات سلجوقية الاسلوب، بها اشباه من الحروف الكوفية. وجاءت هذه الاشباه باللون الازرق والاصفر والاخضر، على الارضية الارجوانية؛ وزخارف الاطار خضراء فوق الارضية الصفراء.

ونجد انواعا من سجاجيد الصلاة، من القرن الخامس عشر، في اعمال مصوري عهد النهضة الاوربية، مثل : جنتيلي وجيوفاني بلليني وكرباتشيو ولورنز لوتّو. ففي لوحة من عمل جيوفاني بلليني لدوق البندقية

«لوريدانو»عام ١٥٠٧، نشاهد واحدة من هذه السجاجيد موضوعة اسفل منضدة. وهذه اللوحة محفوظة بمتحف الصور الزيتية (Pinakotek) في ميونيخ. وتعتبر سجادة الصلاة المحفوظة بالمتحف الاسلامي في برلين الغربية، صورة مطابقة تماما من السابقة. ونشاهد في (اللوحة الملونة ٢٢)، محرابا بسيطا مدبب القمة وجانبين متوازنين، ينتهيان في الضلع الاسفل بهيئة مثمن يرتفع عند قدم السجادة. اما الوسط فتزينه ميدالية كبيرة، تتدلى من فوقها مشكاة، مع حافة تمثل الحروف الكوفية. وهناك سجادتان ترجعان الى القرن الخامس عشر، بهما نفس الوحدات الزخرفية، ويحتفظ بهما المتحف الذي يحتفظ بالسجادة السابقة.

قلنا آنفا، انه من خصوصيات ابسطة وسجاجيد القرن الخامس عشر، اقترانها باسم من تعوّد رسمها في لوحاته من مصوري اوربا في عصر النهضة، ولاسيما هولباين. وقد ظهرت صور بعض هذه الابسطة في وقت مبكر، من خلال اعمال بعض الفنانين الايطاليين. ومع ان انواعا منها لم تظهر في اي من لوحات هولباين، الا انه بسبب شيوع هذه التسمية، فانها عمت الجميع. ويرجع اقدم ابسطة هولباين، الى القرن الخامس عشر. ومن النادر ان نجد من بينها مايرجع الى القرن السادس عشر. وتتكون الاشكال الزخرفية بتلك الابسطة من مثمنات غير واضحة التحديدات، ومن صفوف من معينات متداخلة، او من صفوف من مثمنات، داخل مربعات، وبالوان متعددة، ومتجاورة. اما الحافات فتزينها اشكال وهمية من الحروف الكوفية.

ومن بين زخارف هذه المجموعة، وحدات من اشكال مثمنة، ذات هيئة مستطيلة، كتلك التي نعرفها في بساط بكشهر.

وتنتشر في امثلة اخرى من ابسطة هولباين، اشكال المعينات المتقاطعة، التي تتكون من اتصال بعض الاوراق النباتية، او اشكال مثمنة او غيرها مما شاع في هذه الزخارف. والالوان التي سادت هنا هي الاصفر فوق الارضية الحمراء. اما الحافة ذات الاحرف الكوفية الوهمية، فقد استبدلت احيانا بتعبيرات تشبه اشكال السحب، التي هي من مألوف ابسطة عشاق. وماتزال توجد امثلة لابسطة يبلغ طولها ٦ امتار مما ظهر في لوحات الرسامين من القرن الخامس عشر الى الثامن عشر؛ كذلك يوجد من هذه الابسطة مايحمل شارات بعض الامراء. ولما كان مثل هذه الشارات مما ظهر كثيرا في لوحات لورنزو لوتّو، فقد اطلق اسمه على تلك الابسطة هو الاخر (شكل ٢٢٥). وكانت ابسطة هولباين تتكون من صفوف من المربعات الكبيرة، الواحد منها موضوع فوق الاخر؛ وبداخل المربعات اشكال مثمنات، اصابها بعض التطوير في القرن الخامس عشر، ثم استمر حتى سنوات متأخرة.

ونرى في نوع مختلف من ابسطة هولباين، ولاول مرة، تكوينات زخرفية من مثمنين في اعلا، ومربعات كبيرة، في اسفل. وتقع ابسطة هولباين هذه كلها، ضمن المجموعات الاربع السابقة؛ وكانت مما يصنع في عشاق وفي اماكن اخرى في غرب الاناضول.

ثم يجيء عصر جديد من الازدهار، بظهور ابسطة اخرى، كانت تصنع في القرن ١٦ بنفس المنطقة. وقد مهدت مانسميه بابسطة هولباين–كمرحلة انتقال–بين فن الابسطة السلجوقية وفن الابسطة العثمانية،التي ازدهرت في القرن ١٦. وجاءت ابسطة عشاق، على جانب كبير من الثراء وكثرة التنوع. والواقع انها لم تأخذ – الى الان – حقها من الدراسة الواجبة. وقد تطورت ابسطة عشاق عن المجموعة الثانية، مما

نسميه بابسطة هولباين. ويمكن تقسيم ابسطة عشاق الى قسمين رئيسيين : قسم تميزه اشكال النجوم؛ وقسم تميزه اشكال الميداليات او السّرر. ويصل طول بعض قطع هذا القسم الاخير الى ١٠ امتار، وتوحي اشكاله بالامتداد واللانهائية، حيث يتضمن البساط سرة (او ميدالية) كبيرة في الوسط، واخرى ناقصة في اعلى الميدالية المركزية وفي اسفلها،ومثلهما في الجانبين. وكانت السّرة تعبيرا زخرفيا مقتبسا من تبريز، ولاسيما من فن تجليد الكتب. وظهرت ابسطة عشاق ذات السّرر ابتداء من القرن السادس عشر، واستمرت حتى الثامن عشر؛ بينما ظهرت اقدم الابسطة الفارسية، من هذا النوع، في نهاية القرن الخامس عشر. اما تلك التي ظهرت في المنمنمات في نهاية القرن الرابع عشر وماتلاه، فهي ابسطة تركية التقاليد تزينها اشكال مثمنات وحافات بها حروف شبه كوفية.

وتبدو اللانهائية اكثر وضوحا في احد ابسطة عشاق ذات النجمات، حيث تتبادل هذه النجمات في صفوف مع معينات، تقرب هي الاخرى من هيئة النجوم. ومازال هناك امثلة اصلية باقية (شكل ٢٢٦) من هذا النوع الذي اختفى بعد القرن السابع عشر. وفي لوحة للمصور الايطالي «باريس بوردون» (١٥٣٣) باكاديمية البندقية بعنوان «الصياد يحضر خاتم سان مارك الى الدوج»، نشاهد عرش الدوج موضوعا فوق بساط فاخر من ابسطة عشاق ذات النجوم. اما اقدم الامثلة واصدقها، فيتمثل في ثلاثة ابسطة، هي الآن في حوزة دوق بكليوتش Buccleuch، تاريخها ١٥٨٤ و ١٥٨٥؛ وتوجد على حافتها الشارة الخاصة باسرة مونتاجو. وتعتبر تلك التي تحمل تاريخ ١٥٨٤، مثالا نادرا للغاية، وتشتمل على تشكيل مكون من ثلاثة نجوم تتبادل مع معينين.

ومن ابسطة عشاق، نوع ذو ساحة بيضاء، جاء ذكره في مرجع يعود الى منتصف القرن ١٦؛ وظهرت صور لهذا النوع في لوحات الرسامين المتأخرين، وعرف باسم «ابسطة قوشلي» او ابسطة الطيور. واستمر ظهور هذا النوع حتى نهاية القرن ١٨. وقد اخذ هذا النوع تسميته، من الاشكال الزخرفية التي تزينه، والتي تتكون من تعبيرات نباتية متماثلة، تحصر فيما بينها مساحات ملونة، تعطي انطباعا بهيئة الطير. وتضم بعض ابسطة عشاق البيضاء هذه، تعبيرات صينية الاسلوب. ومنها ماهو ذو ارضية حمراء ورسومه الصينية بالازرق الغامق والاصفر. وقد استمر ظهور انواع عشاق بصورة مزدهرة لاكثر من ثلاثة قرون، ثم ادركها الاضمحلال في القرن ١٨، وانتهى امرها الى التردي.

وابسطة برجامة، نوع اخر متطور من ابسطة هولباين. ويغلب على هذا النوع، استخدام التعبيرات الهندسية، وتعبيرات اخرى شديدة التحوير لتتواءم مع التعبيرات الهندسية السابقة. ويعود اقدم امثلة هذا النوع الى القرن ١٦؛ ونرى فيه استمرار استخدام اشباه الحروف الكوفية في الحافات، الى جانب عدد من التعبيرات الزخرفية السلجوقية.

وفي منتصف القرن ١٦، ظهر الى جانب الابسطة الاناضولية التقاليد، نوع اخر من الابسطة العثمانية، عرف باسم «ابسطة السراي». وهو نوع مختلف تماما عن الابسطة الاناضولية، من حيث اسلوب الصناعة ومن حيث الالوان. وقد اتضحت هنا رسوم الازهار والاوراق النباتية الطبيعية، العثمانية التقاليد؛ مع استخدام طريقة العقدة الفارسية. وعلى عكس ماتبع في الابسطة التركية، التي استخدمت فيها كلها عقدة كوردوس، نجد ان ابسطة السراي لجأت الى عقد اكثر احكاما؛ مما ساعد على اعطاء انتاج ناعم الملمس، كأنه القطيفة.

الابسطة السلجوقية والعثمانية

ومن المعروف ان العثمانيين غزوا تبريز عام ١٥١٤ والقاهرة ١٥١٧؛ ولقد كان لهذين الحدثين اهمية كبرى بالنسبة لتاريخ صناعة الابسطة التركية، اذ تأثر نوع ابسطة السراي كثيرا في اسلوب صناعته وفي مواده والوانه بالابسطة المملوكية من مرحلة القرن ١٦، واصبحنا نرى في ابسطة السراي هذه، مالم نكن نراه في ابسطة عشاق. فاشكال الميداليات، بدأت تحتل مركزا ثانويا في عملية الزخرفة؛ وتحولت القاعدة الاساسية الى اشكال قد تمتد الى مالانهاية. والحقيقة ان الحاسة الفنية عند الترك جعلتهم ينصرفون بفن زخرفة هذه الصناعة بعيدا عن التأثر بفنون الكتاب. وكان هذا منهم اخلاصا للتقاليد والقواعد التي قامت عليها صناعة النسيج. ويبلور هذا الاتجاه، العوامل الرئيسية التي جعلت من الابسطة التركية، شيئا متميزا عن الابسطة الصفوية. ويرى بعض العلماء حديثا، ان ابسطة السراي قد صنعت في القاهرة، بالتعاون مع استانبول، التي كانت تمد القاهرة بالتصميمات الزخرفية. وهناك وثائق تشير الى استدعاء عدد من صناع القاهرة لدار السلطنة عام ١٦٨٥، من اجل هذا الغرض نفسه. ومع ذلك فهناك ادلة اخرى تقول ان ابسطة وسجاجيد صلاة، من هذه النوعية، كانت تصنع في مصانع خاصة في كل من مدينة استانبول وبورسة. وعلى اية حال، فقد استمرت تقاليد ابسطة السراي سائدة حتى يومنا هذا، في استانبول وفي بلاد الاناضول معا .

ومنذ منتصف القرن السادس عشر، اخذت المصانع تنتج للقصور سجاجيد فاخرة، باسلوب ابسطة السراي العثمانية. وكان شكل المحراب وخطوطه الرئيسية، هو اساس الزخرفة. اما ساحة السجادة، فغالبا ماكانت تترك بدون زخرفة، او كانت تنثر فوقها بعض الازهار. ويحدد هذا الاسلوب اقصى درجات الرضى والنجاح اللذين تحققا لابسطة السراي. وقد اهديت لمسجد السلطان احمد واحدة من سجاجيد الصلاة هذه، يزينها محراب وساحة خضراء؛ وهي مثل واضح لهذا النوع من صناعة استانبول. ونقلت هذه السجادة، بحالتها السيئة، للعرض بمتحف الفن التركي الاسلامي باستانبول. وتوجد سجادة اخرى مماثلة للسابقة، واحسن حالا منها؛ محفوظة بالمتحف الاسلامي ببرلين الغربية؛ وهذه تعطي فكرة ادق عن الاسلوب والمظهر الاصلي. ونجد في خرطوشتين مربعتين بالحافة العليا لهذه السجادة (لوحة ٢٣) تسجيلا لتاريخها (١٦١٠). ويحتفظ متحف طوب قابي سراي بسجادة صلاة، في حالة غير جيدة، يقال انها كانت تخص السلطان احمد الاول، ولذا مازالت تنسب اليه.

وفي نهاية القرن السادس عشر، بدأت تظهر سجاجيد صلاة صغيرة تزينها المحاريب، والميداليات التي شاع استخدامها في ابسطة عشاق؛ وكانت الميدالية تتوسط ساحة السجادة. واستمر انتاج هذا النوع حتى نهاية القرن الثامن عشر.

وابتداء من القرن ١٧ وماتلاه، اخذت تظهر كميات كبيرة من سجاجيد بسيطة عرفت بأسم «سجاجيد الصف»؛ وكانت قاعدتها الاساسية محاكية لقاعدة ابسطة السراي، مع تنوع اكبر في التصميمات الزخرفية. وسادت زخارف هذا النوع، رسوم الازهار الطبيعية واوراق الشجر؛ وهي التعبيرات التي استخدمت في مختلف الفنون العثمانية. والواقع ان الانسان ليملاؤه الاحساس بجو ربيعي وهو ينظر الى تلك الابسطة، فيرى نوار البرقوق وازهار الخزامى والقرنفل والورد والسنبل البري (اليانست)، حتى لكأنه يؤدي صلاته وسط حديقة مزهرة فعلا.

وقرب نهاية ذلك القرن، ازداد تنوع وثراء سجاجيد الصلاة؛ وكان في طليعة انتاج هذه اللحظة، ماكان

يصنع في كوردوس؛ وذلك بفضل تصميمات اشكال المحاريب ذات الخطوط المتماوجة، والاعمدة الموضوعة على الجانبين. وعرفت هذه السجاجيد التي تزينها الاعمدة باسم لّى كوردوس Marpuclu Gardes (او خرطوم كوردوس). ووجدت انماط اخرى من هذا النوع، عرفت «بذات الانبوب والابريق»، وساحة هذاالنوع زرقاء داكنة او صفراء باهتة او حمراء او خضراء (شكل ٢٢٧) وهي سجاجيد ذات قيمة كبيرة. اما سجاجيد كوردوس ذات الساحة البيضاء، فتكاد تكون في حكم النادر جدا. وثمة امثلة ذات محرابين : واحد في اعلا وواحد في اسفل. ويطلق على هذا النوع اسم «عذراء كوردوس» او بنت كوردوس؛ ويحتمل ان تكون هذه التسمية بسبب تجهيز هذا النوع ليكون ضمن جهاز العرائس. وتنحصر الالوان هنا في السمني والاحمر والازرق؛ كما ان له وبرة خشنة (لوحة ٢٤).

وتكاد تكون ابسطة كوردوس، هي وحدها من بين سجاجيد الصلاة؛ التي تقترب وتتشابه في اسلوبها من اسلوب ابسطة السراي العثمانية؛ وقد يدعونا هذا الى القول بانها انتجت في رحاب وتحت رعاية منتجي ابسطة السراي. والحقيقة انها امتازت بغناها وتنوع تصميماتها.

ولما كانت سجاجيد قولا تصنع على مسافة غير بعيدة من كوردوس، فلنا ان نطمئن الى التشابه في اسلوب الصناعة بين المدينتين. ونلاحظ على سجاجيد قولا، بساطة محاريبها، واقتصارها على ان تكون مجرد مثلثات متدرجة. وكانت تعلو حنية المحراب، خرطوشة تتضمن بعض الكتابات، كما كانت الأطارات متعددة الاشرطة متعددة الزخرفة. ووصل عدد اشرطة الاطارات الى مايبلغ العشرة؛ وكانت كلها بعرض واحد. وكان لبعضها شريط واحد عريض. وكانت الالوان اقل بهاء من الوان سجاجيد كوردوس، مع ميل واضح لاستخدام الاصفر والازرق والاحمر. ويلفت النظر في سجاجيد قولا، مجموعة يضم محرابها منظرا خلويا؛ كما نجد في هذه الابسطة تصميمات على هيئة بيوت صغيرة، تحف بها اشجار السرو وغيره، وتنتظم في صفوف، على جانبي ساحة المحراب، الواحد منها بعد الاخر. وحنية المحراب موجودة في أعلى السجادة وفي اسفلها. ويتحدد محور الوسط بتعبيرات زخرفية من الازهار. ثم نأتي الى سجاجيد لاديق قرب قونية، وهي تمتاز بسخاء اصوافها ولمعان الوانها؛ وان كانت ادنى في مستواها من سجاجيد كوردوس وقولا. وتتحدد شخصيتها بصفة عامة، بوجود تعبيرات من سيقان التوليب او الازهار والاشجار التي تنتظم بعضها الى جوار بعض، على جانبي المحراب في اعلى وفي اسفل. وقد يحتوي المحراب على حنية واحدة، وقد يحتوي على ثلاث حنيات؛ وفي هذه الحالة، تكون الحنية الوسطى، هي الاكثر ارتفاعا والاكثر اتساعا من الاخريين؛ كما ترتكز حنية المحراب عادة على اعمدة زخرفية دقيقة. ونشاهد في الانتاج المتأخر لسجاجيد لاديق، المحراب ذا الحنية المتدرجة، وذا الالوان الزاهية، التي من بينها الاحمر والازرق الغامق، في ساحة السجادة؛ والاصفر والارجواني والاخضر احيانا، في الحافات.

وهناك سجاجيد معروفة جيدا من انتاج قيرشهر بوسط الاناضول. ويمتاز هذا النوع بان لمحاريبه تحديدات تبلغ الاثنين او الثلاثة، الى جانب استخدام اللون الاحمر بدرجتين او ثلاث درجات منه. والسائد في الوان هذا النوع هو الاحمر، الى جانب وجود الازرق والاخضر والسمني. اما سجاجيد الصلاة التي تنسب الى مدينة موجور بمقاطعة قيرشهر، فانها شديدة الشبه بسجاجيد قيرشهر ذاتها، فيما عدا استخدام اللون الارجواني.

الابسطة السلجوقية والعثمانية

ونأتي لسجاجيد مدينة ميلاس، المشهورة ببهجة الوانها واشكال محاريبها التي تشبه المعينات في اجزائها العليا، والتي تبلغ في اتساعها، في بعض الاحيان، نصف اتساع اطاراتها. ومعظم ساحاتها بلون مشمشي مشرب بحمرة؛ اما الاطارات المحيطة فيسودها اللون الاخضر المائل الى الاصفرار. على ان سيادة هذه الالوان لم تمنع من استخدام الابيض والارجواني والازرق الغامق. وقد استخدم نساجو سجاجيد ميلاس، تصميمات ابسطة كوردوس، وان كانوا قد تأثروا في نفس الوقت باساليب ابسطة عشاق وبرجامه. والواضح ان سجاجيد ميلاس تكشف عن نوع من التهجين او التطعيم الذي جمع بين عدد من التصميمات السائدة؛ الامر الذي يساعد على ان نطلق عليها اسم «الابسطة المهجنة». وماتزال هناك انواع من السجاجيد الاناضولية، مثل سجاجيد برجامه، ولكن هذه لاتخرج عن كونها مجرد نوع، يمكن اضافته الى احد الانواع السابقة.

ويمكن ان نضيف الى التعبيرات الزخرفية الموجودة في سجاجيد الصلاة، تعبيرات اخرى، قد تكون لاباريق او امشاط او اكف بشرية. وبعض هذه السجاجيد عليه كتابة تحدد تاريخ صناعته. اما تلك التي تزينها اشكال جلود الحيوانات فتعتبر مجموعة ذات مميزات خاصة، ضمن مجال فن صناعة الابسطة التركية. اذ نرى في هذا النموذج ان ساحة السجادة بالكامل، تبدو وكأنها قد غطيت بجلد فهد مرقط. ولما كانت جلود الحيوانات تستخدم عادة في الصلاة، فقد كان من الطبيعي ان تتحول الفكرة الى تعبير زخرفي يستخدم في تزيين سجاجيد الصلاة. واقدم امثلة هذا النوع يرجع في تاريخه الى القرن السابع عشر (شكل ٢٢٨).

الفصل السابع والعشرون

المنسوجات

تطورت صناعة المنسوجات وحظيت بتقدم عظيم ببلاد ايران، على يد السلاجقة العظام؛ مثلها مثل سائر الفنون الاخرى؛ لكن بعض نماذج هذا النسيج لم تصل الينا بفعل الزمن.

وتوجد قطعة من قماش حريري، ترجع الى القرن الحادي عشر، محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن، تعتبر مثلا نادرا للغاية (شكل ٢٢٩). وتتكون زخارف هذه القطعة من دوائر كبيرة، تحصر فيما بينها اشكال مثمنات. وفي داخل تلك الدوائر الكبيرة رسوم صقور وعنقاوات على جانبي شجرة. وفي الاطار المحيط بتلك الدوائر الكبيرة، عدد من الدوائر الصغيرة بها عقبان مجنحة وعنقاوات وطيور صغيرة. اما المساحات الموجودة بين الدوائر الكبيرة، فتشغلها ازواج من الحمائم المتقابلة. وبعض موضوعات اخرى.

والواقع ان صناعة النسيج تطورت بسرعة، بعد السلاجقة العظام، بفضل عناية سلاجقة الاناضول بها. وكانت اقمشتهم الحريرية، موضع تقدير واشادة من جانب المؤرخين العرب؛ الذين اطلقوا على حرير الاناضول اسم الحرير «الرومي»تمييزاً له عن انواع الحرير الاخرى. ويضم متحف ليون، قطعة من قماش حريري احمر اللون، موشاة او مطرزة بخيوط من الذهب، مما يرجع الى تلك الحقبة. وتحمل حافة هذه القطعة اسم علاءالدين ابو الفتح كيقباد بن كيخسرو. ولابد ان يكون هذا القماش مما نسج لعلاءالدين كيقباد الاول، على انوال موجودة في قصره بمدينة قونية. والتصميمات الموجودة بهذه القطعة، مكونة هي الاخرى من دوائر، وبالدوائر اسود محورة، تجلس متدابرة، وقد تشابكت اطراف ذيولها على هيئة زخرفة عربية. ويشغل مابين رأسي الاسدين في الدائرة، مروحة نخيلية. ونرى فيما بين الدوائر، نجمات رباعية الاطراف، تكونت من خلال تلاقي ورقات من نبات اللوتس. وتوجد قطعة ثانية من قماش موشى بالذهب، من عصر سلاجقة الاناضول، عليها صورة نسر برأسين، باسلوب سلجوقي؛ ومن حول ذلك اطار على هيئة درع. اما المسافات الاخرى الخالية، فتشغلها تفريعات نباتية؛ تنتهي اطرافها الدنيا بشكل تنينين متقابلين. وهذه القطعة محفوظة بمزار القديس آبولوناريس، بكاتدرائية زيجبورج.

ويتضح من الامثلة التي ماتزال باقية من هذه الاقمشة، ان صور الطيور والحيوانات، كانت هي الموضوعات المفضلة في زخرفة المنسوجات زمن كل من السلاجقة العظام وسلاجقة الروم او سلاجقة الاناضول.

على انه من العسير للغاية، ان نكوّن فكرة واضحة عن نسيج عصر امارات الاناضول «عصر البكوات»؛ ذلك العصر الذي كان يمثل مرحلة الانتقال بين سلاجقة الروم وبين العثمانيين. لكن يسهل علينا ابتداء من القرن الخامس عشر وماتلاه، تتبع مدى تطور صناعة النسيج التركي خطوة خطوة، اذ جرت العادة ان يحتفظ بالملابس التي كان يستخدمها السلطان في بقجة خاصة كانت تصان بعناية تامة. وكانت لكل بقجة بطاقة تميزها وتتضمن تاريخها، وتحدد فاخر مابها من المخمليات والاقمشة التركية. وتعتبر المجموعة التي يضمها متحف طوب قابى سراي، من اغنى مافي العالم من المنسوجات والمخمليات التركية. وهناك مجموعات قيمة اخرى في متحف جلال الدين الرومي في قونية، وفي متحف فكتوريا والبرت بلندن، وفي المتحف الملكي الاسكتلندي بادنبره، وفي متاحف باريس وليون وموسكو وبوخارست.

وترد في المراجع التاريخية، اشارات تتصل بمنسوجات القرن الرابع عشر. ونجد احيانا في هذه المراجع ذكراً لاسماء مختلفة لانواع من الاقمشة او الملابس مثل : «قيزيل افلادي» او «واله» او «دنيزلى بزي» او «اق علملى دنيزلى بزى» او «قيزيل كمخا» ويتضح من هذا ان كانت ثمة صناعة نسيج متقدمة، معروفة زمن بكوات الاناضول، وذلك الى جانب انواع متعددة من اشكال الملابس ذاتها. على انه لم يكن من الميسور دائما وضع تعريفات محددة ودقيقة لاسماء كل ماوصلنا من انواع. ولايفوتنا ان نذكر هنا، ان ابن بطوطة قد تعرض لوصف المنسوجات الفاخرة التي كانت تصنع في لاديق.

وقد حددت منسوجات الاناضول السلجوقية، الاسس التي اعتمد عليها انتاج افخر انواع الاقمشة العثمانية في القرن الخامس عشر. ولم يستخدم هذا الانتاج في زخرفته، الاشكال الآدمية؛ وانما انحصرت الزخرفة في تصميمات متماثلة ومتناسقة من التعبيرات النباتية والهندسية.

وفي بقجة ملابس يعتقد انها تخص عثمان غازي (١٢٩٩-١٣٢٦)، محفوظة في متحف طوب قابى سراي، وجدت تسعة قفاطين، مصنوعة من بز العلم الابيض، من صناعة دنيزلى. وارضية هذا النسيج من خيوط القطن البيضاء؛ وتتكون الرسوم التي تزين القماش من تعبيرات من الرمان، بلون اصفر داكن، ويحيط بهذا الموضوع ورقتان طويلتان، وبعض تعبيرات اخرى لملء الفراغ. وجاء التصميم الاساسي بحجم كبير نوعا، بحيث لم تسمح مساحة القفطان بوجود اكثر من شكلين كاملين. واستمرت صناعة هذه القفاطين، ولكن بسمتوى افضل، طوال القرن الخامس عشر. وفي هذه المرحلة تركزت صناعة النسيج بمدينة بورسة؛ حيث حظيت بتقدم رائع وتنوع كبير ولاسيما في انتاج المخمليات، على نطاق واسع. وذاع في العالم ذكر مخمليات بورسة وحريرها الموشى الرقيق الى جانب انواع اخرى منها الساتان والتفت. وسرعان ماانتقلت هذه الصناعة المتطورة من بورسه الى ادرنة. لكن عندما استقرت الاحوال في استانبول بعد الفتح كان لهذه الصناعة شأن كبير واتسع نشاطها بصورة اعظم.

ويلفت نظرنا قفطان ذو صنعة بالغة الرقة من القرن الخامس عشر، منسوج بالأساليب التقليدية ومزخرف بتصميمات قديمة؛ ولحمته وسداه من خليط من خيوط القطن والحرير؛ الى جانب خيوط دقيقة من الفضة. وزخارف هذا القفطان لونها ازرق غامق وارضيته بيضاء. وتشتمل الزخارف على كيزان الاناناس ونبات الخرشوف وورقات نباتية عريضة، وكبيرة الحجم. وهذه التعبيرات الزخرفية حددت كلها بخط دقيق من الحرير الاخضر.

وهناك قفطان اخر ذو اكمام قصيرة، ينسب للسلطان محمد الفاتح ارضيته سمنية اللون، وبه اشكال معينات كبيرة، كونتها اربعة من تعبيرات السحب، رسمت بخيوط ذهبية. وبداخل المعين، هيئةامواج عالية باللون الاحمر، محددة بخطوط اخرى حمراء وزرقاء زاهية. ونشاهد في الوسط تماما اثنين من علامة «خاتم سليمان»، –النجمة السداسية– الروءس؛ وقد رسمتا بخيوط الذهب، ووضعت احداهما بداخل الاخرى. ونجد في اسفل الخاتم زهرية يطل منها القرنفل ومن حوله التوليب والورد. اما وسط الخاتم نفسه فتشغله وريدات وزهور خزامى (توليب) وسنبل بري (ياسنت)، نقشت كلها بشكل دائري كالشعاع.

وقد بدأت صناعة النسيج في التخلف من القرن السادس عشر؛ ولكي تصلح الدولة ذلك، اصدرت عام ١٥٠٢، قانونا بعنوان «قانون نامه احتساب بورسه» وهو خاص بمصانع النسيج في بورسة. وجاءت في البنود المتعلقة بالنسيج، اشارة الى المستوى العالي الذي بلغته هذه الصناعة على مدى ٢٥ عاما سبقت صدور القانون. وحث القانون العمال ليكونوا اكثر نشاطا وهمة؛ كما تناول بالتفصيل الكلام عن الخيوط وعددها وعن المقاسات وعن انواع الاقمشة ومستواها؛ مع الالماح الى ماهناك من اوجه القصور والاهمال. وقد تناول هذا القانون بيان مقاسات الاقمشة العادية والاقمشة المخملية؛ وتناول بالملاحظات خيوط اللحمة وعددها، والعقد، والجمع بين خيوط الذهب وخيوط الفضة التي تحتاجها بعض الانواع. والخلاصة ان هذا القانون قد تعرض لالاف من المصانع التي كانت تنتج اقمشة معيبة في بورسة؛ والى مئات من الاسطوات الذين ثبت الدليل على تقصيرهم في اتقان الصنعة. وان دل هذا على شيء، فانما يدل على المكانة والاهتمام اللذين كانا لصناعة المنسوجات والمخمليات بمدينة بورسة.

وقد وجد في قائمة المغانم، التي اخذت بعد معركة جالدران التي قام بها السلطان سليم الاول، عام ١٥١٤؛ عن وجود ٩١ قطعة ملابس من نسيج بورسة، كانت من بين مانهب من قصر هشت بهشت في تبريز. وفي هذا، دليل على ان الاقمشة التركية كانت تستخدم على نطاق واسع في قصور الصفويين بايران في بداية القرن السادس عشر. اما الانواع العديدة من الاقمشة التي كانت تهدى في مناسبات حفلات الختان، فيكشفها لنا سجل اهداءات عام ١٥٨٢، المحفوظ في طوب قابى سراي. ويشتمل هذا السجل على اسماء مثل : السرنكى (ثلاثي الالوان) من استانبول، والقطني من بغداد، والديبا من دمشق، والسراسر من استانبول والجانمه والبنكي من استانبول وبورسة واماسيا، والمخمل من بورسة وحسن باشا ودمشق، والساتان من ساقز (خيوس) والسراسر الموشى من استانبول، والمقدم الموشى من دمشق ودرويش باشا وحسن باشا. وكل هذا يدلنا على ان المنسوجات الجيدة كانت لها مصانع في مراكز عديدة من الامبراطورية العثمانية. وكان السراسر الموشى هو خير الانواع المعروفة واكثرها شيوعا. وكانت تتم صناعة هذا النوع باستخدام خيوط الذهب والفضة في نسجه، حيث كان يخصص لعمل عباءات التشريف والتكريم. وتشير الوثائق المكتوبة الى وجود خمسة انواع من السراسر الموشى. اما الزربافت فنوع من الحرير تتم تحليته باشكال منسوجة بخيوط الذهب؛ وقد يطلق عليه ايضا اسم التونلى قطيفة او القطيفة المذهبة، كما يطلق عليه ايضا اسم مذهب كمخا اي الحرير الكمخ الموشى بالذهب. ويوجد نوع اخر من القماش اسمه «استانبول ديبا»، وشمل هذا النوع اصنافا من الساتان الفاخر، تبلغ الخمسة. وعرفت مدينة انقرة ومدينة توسيا، قماشا اطلق عليه اسم «صوف». كان يصنع من الصوف؛ كذلك انتجت صوما وبرجامه اقمشة القطني والالاجه والكرباس.

ويعتبر مثلا طيبا للاقمشة المتعددة الالوان، ذلك القفطان الذي يخص السلطان بايزيد الثاني. وهو من الوشي المدملج بالذهب ومما صنع في القرن السادس عشر. وزخارف هذا القفطان من ازهار عود الصليب (البيونيا) والرمان، الموزعة بين اوراق وافرع نباتية طويلة، منسوجة بخيوط الذهب في الحرير الاحمر والازرق والاحمر الفاتح فوق الارضية السمنية اللون. ولاتتكرر الاشكال، وكل زهرة وكل ورقة لها لون مستقل وتصميم مستقل. اما الورقات الطويلة المقوسة فانها تشبه الخناجر. وتضفي براعم الرمان تأثيرا غاية في الفخامة، يتناسب وعظمة سلاطين آل عثمان في القرن السادس عشر (لوحة ٢٥).

وهناك عباءة من الحرير الفاخر، تخص السلطان سليمان القانوني، تشبه الى حد ما، القفطان السابق شكلا؛ وزخارفها من اشكال متكررة من ازهار الخزامى والقرنفل فوق افرع متباعدة، وعلى ارض باللون السمني. اما زهرات القرنفل فجاءت بالوان منها الوردي والاصفر والاصفر المائل الى الحمرة والكستنائي؛ وجاءت زهرات الخزامى باللون الازرق والوردي (بنبه).

ويزدان قفطان خاص بالسلطان مراد الثالث، بوحدات متكررة من دائرتين متداخلتين باللون الاخضر، فوق ارضية بيضاء؛ وهلال ونجمة، ومن تحتهما تعبير يشبه السحب. وتحلى المساحات التي بين الدوائر، ازهار القرنفل واوراق الشجر؛ وجاءت زهرات القرنفل، اعلى واسفل الدوائر الكبيرة.

ونجد على نسيج حريري من القرن السادس عشر، اشكالا متكررة غنية الزخرف، قوامها اشكال بيضاوية مدببة، ومنتظمة في صفوف طولية وعرضية. ويحتوي كل شكل بيضاوي على تكوين زخرفي قوامه زهرات الخزامى والقرنفل فوق فروع طويلة. وقد حددت الاشكال البيضاوية بخيوط داكنة، واحيطت بافرع نباتية شغلت كل المساحات الخالية. ونسقت من فوق كل ذلك، وريدات على مسافات متباعدة.

وفي القرن السابع عشر؛ وبالذات في عام ١٠٥٠هـ/١٦٤٠م، صدر قانون، يستفاد منه ان مدينة استانبول كانت حتى ذلك الوقت، من اكبر مراكز انتاج النسيج، من ناحيتي الكم والكيف. وقامت الى جوار استانبول مراكز اخرى هامة، مثل : بورسة وحلب ودمشق ومنمن وساقز (خيوس). وتعرض هذا القانون ايضا لمواصفات الالوان والانواع والرسوم والتصميمات، التي منها شجر الدُّلْب والرمان و الأهلّة والورود وذيول الطواويس واشكال البراعم وازهار الفستق والافرع النباتية الدقيقة او المحاليق.

ونأخذ من سجلات حائكي الملابس بقصر طوب قابى (عام ١٦٣١)، مايثبت ان كبير خياطي القصر، قد صنع للسلطان مراد الرابع ١٣٣ ثوبا. في خلال سبعة شهور فقط من ذلك العام. وكانت تلك الثياب من اقمشة متنوعة، منها : الساتان والحرير السادة والحرير الموشى والقطن والصوف. وكانت عشرة منها – او نحو ذلك – مليئة بالزخرفة. ولنا ان نأخذ من هذا، اشارة الى ان الاقمشة السادة، التي لازخارف بها، قد اخذت في الازدياد والانتشار بدرجة كبيرة.

ثم بدأ التدهور يلاحق صناعة الاقمشة المنسوجة بخيوط الذهب والفضة؛ وترتب على هذا، اهتمام زائد باستخدام الالوان وتعددها؛ الامر الذي استتبع تغييرات في الاشكال والتصميمات.

ويعطينا قفطان لطفل، فكرة عن الزخارف ونوع النسيج في تلك المرحلة. هذا القفطان مصنوع من حرير موشى بالذهب؛ وجد في مقبرة السلطان احمد الاول (١٦٠٣–١٦١٧). وتتكون زخارفه من ورقات نباتية طويلة وعريضة، مطرزة بخيوط الذهب، وبها ازهار رمان باللون الاسود والازرق، وورقات من شجر

الدلب يتوسطها اللون الاحمر. اما المساحات التي بين وحدات الرسم فتشغلها ورقات اخرى وازهار الخزامى ونوّار البرقوق.

وقفطان اخر، حرير موشى بالذهب، خاص بالسلطان مراد الرابع (١٦٢٣–١٦٤٠) تصميمه مختلف تماما؛ اذ يتكون من رسوم تجمع بين هيئة جلد النمر والفهد المرقط. وتم تنفيذ هذه التعبيرات الزخرفية الجديدة، بخيوط الذهب، مع تحديدات زرقاء؛ الى جانب خيوط فضية وسط الترقيط.

ونجد في قفطان يرجع الى القرن السابع عشر، رسومات كاشكال كيزان الصنوبر الكبيرة الحجم والرمان، تحملها افرع قوية، منسوج بخيوط الذهب فوق ارضية حمراء. وتتوسط هذه التعبيرات، وريدات صغيرة باللون الابيض والازرق.

وعلى قطعة اخرى من الحرير الموشى بالذهب، من القرن ١٧، نرى اشكالا من المراوح النخيلية، اساسها زهرة القرنفل، على ارضية حمراء، ويحيط بالتصميم شكل بيضاوي مدبب، وهيئة المروحة النخيلية، منسوجة بخيوط صفراء اللون، ومن حولها حافة حمراء؛ اما الوسط فباللون الابيض. ولكل من مقبض المروحة النخيلية والشكل البيضاوي، حافات بلون ابيض، تدور حول ارضية زرقاء يتوسطها لون احمر.

وفي متحف ليون وسادة من الحرير الموشى – تعود الى هذه المرحلة – تزينها ازهار الخزامى والقرنفل والسنبل البري فوق فروعها الخضراء، او قرنفلات كبيرة على هيئة مراوح، منسوجة بخيوط صفراء، فوق ارضية حمراء. وفي طرفي الوسادة، تعبير محور لوردة وورقات خضراء، وقد رتبت بالتتابع داخل حنية. ويوجد في طوب قابى سراي حشية اخرى مماثلة للسابقة.

ثم ظهر تدهور ملحوظ وتخلف واضح في صناعة النسيج والمخمليات، مع حلول القرن الثامن عشر؛ وان ظلت بعض الانواع الجيدة تصنع ايام السلطان احمد الثالث (١٧٠٣–١٧٣٠) والسلطان محمود الاول (١٧٣٠–١٧٥٤). ولكي يحد السلطان احمد الثالث من استهلاك الفضة، فانه منع استخدام خيوطها في النسيج. ونجم عن تخلف المنسوجات التركية، حدوث غزو من جانب المنسوجات الاوربية؛ وتبع ذلك تدهور في مستوى الاذواق وانسجامها، ونسى الناس ذلك الانتاج الفاخر، العالي المستوى، الذي كان للمصانع القديمة.

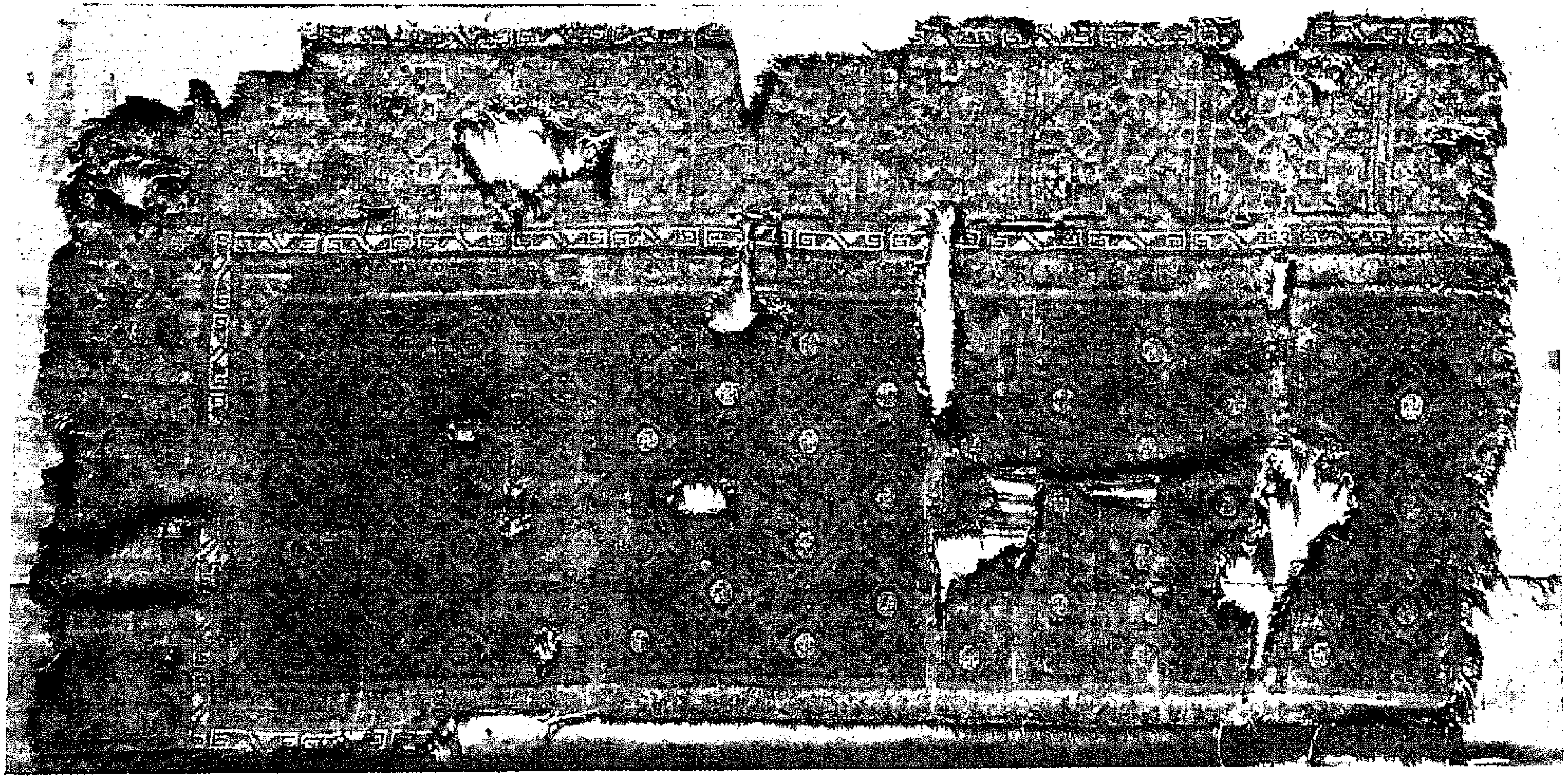
ويوجد قفطان باكمام قصيرة، خاص بالسلطان احمد الثالث، ارضيته فضية، وزخارفه من رمانات كبيرة، محصورة بين ورقتين طويلتين عريضتين، على شكل الهلال. وقد نسج ذلك بخيوط الذهب. ونلاحظ هنا عودة ظهور تعبيرات زخرفية من القرنين ١٤، ١٥، لكن بصورة غير جيدة. وقد صنع القليل من نوع اقمشة هذا القفطان في القرن الثامن عشر، واستخدمت في ذلك الوان محدودة، الى جانب الابيض والاصفر؛ كما استبدل اللون الاحمر القديم، بأخر احمر شاحب ووردي شاحب.

وهناك بعض سراويل (شالوار) خاصة بالسلطان محمود الاول، لها ارضية سمنية متاوجة، وتزينها اشجار السرو المحورة، بلون احمر فاتح، واوراق بلون سمني ايضا. ونلمح هنا تأثرا واضحا بالاسلوب الباروكي. وعلى جانبي شجر السرو، نشاهد افرعا متشابكة، باسلوب الروكوكو، تنتهي ببراعم ازهار.

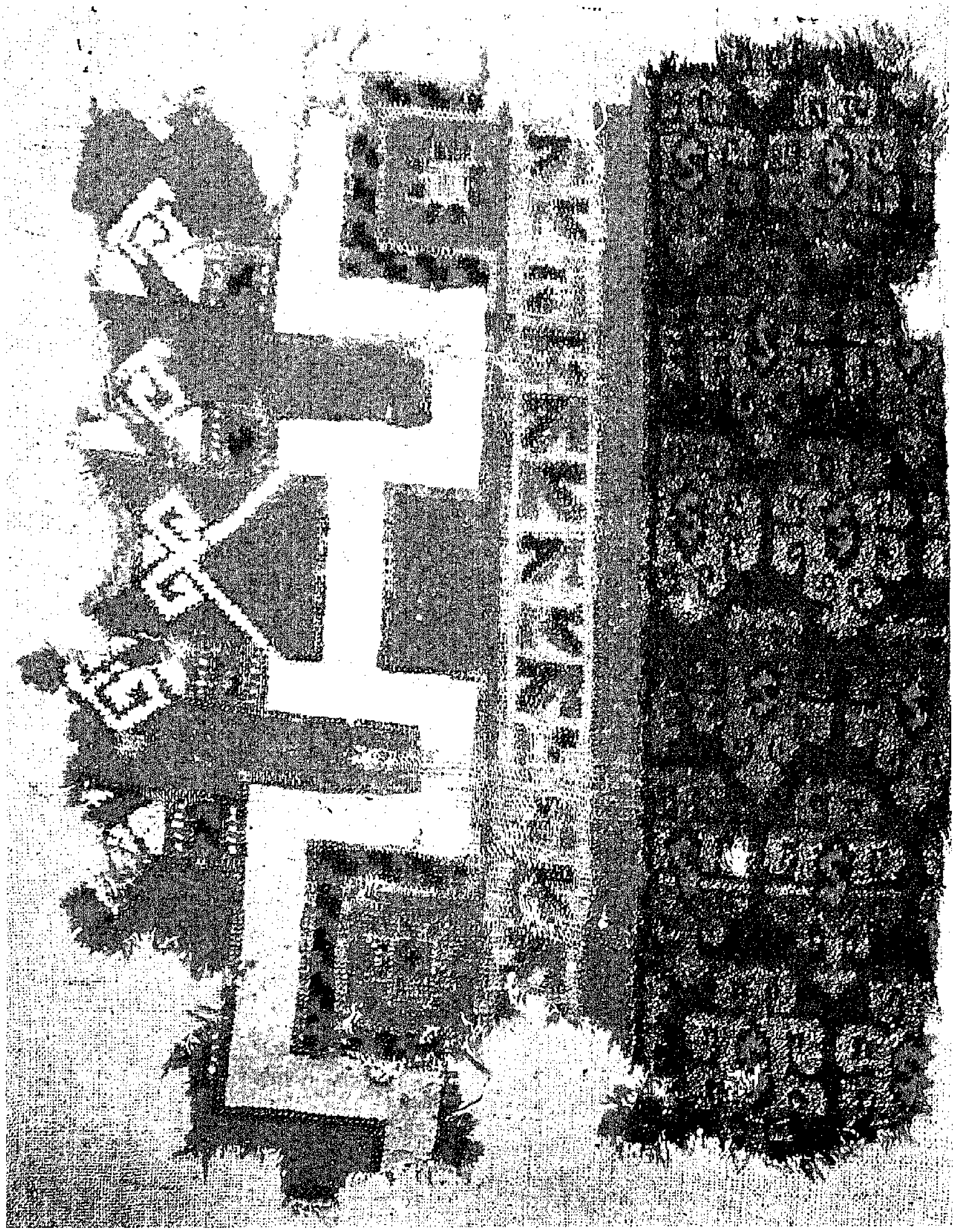
والخلاصة، ان فن المطرزات والمخمليات التركية، اخذ في التدهور، وانه استمر كذلك حتى القرن التاسع عشر؛ وكان هذا التدهور بصورة اسرع في النصف الاول من ذلك القرن. على ان الوثائق الرسمية تشير

١٢ بساط سلجوقي من مسجد علاءالدين، من القرن ١٣، بمتحف الفن التركي الاسلامي باستانبول (انظر الصفحة ٢٧٣).

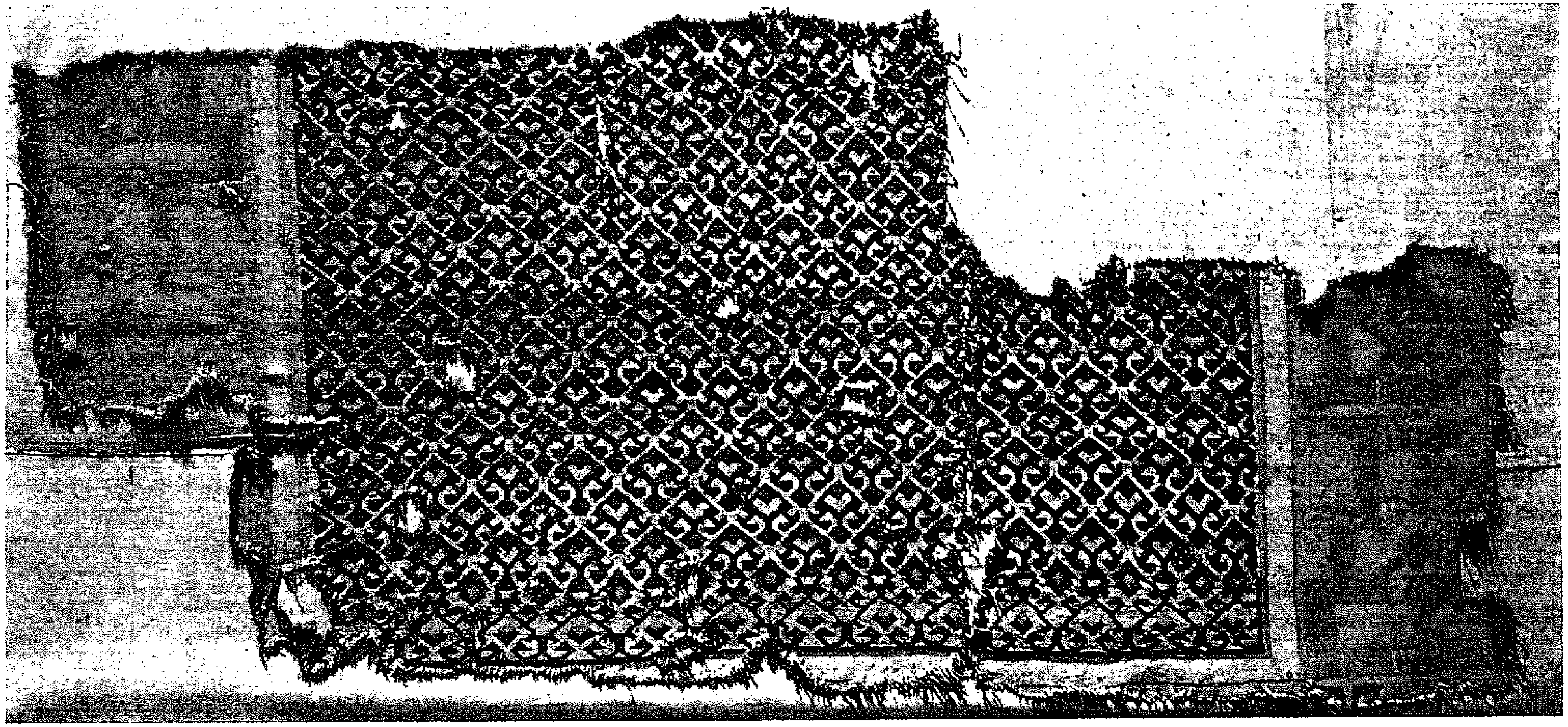
١٣ بساط سلجوقي من مسجد علاءالدين، من القرن ١٣، بمتحف الفن التركي الاسلامي باستانبول (انظر الصفحة ٢٧٤).



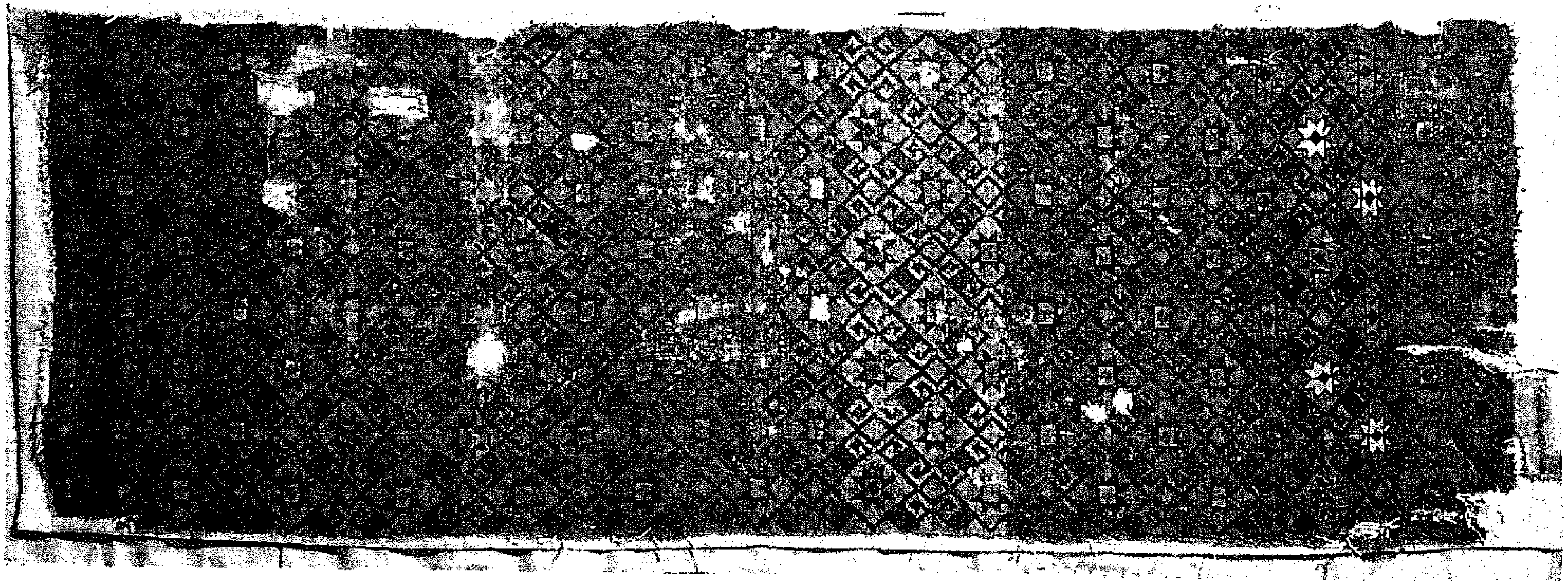
١٤ بساط سلجوقي من مسجد علاءالدين، من القرن ١٣، بمتحف الفن التركي الاسلامي باستانبول (انظر الصفحة ٢٧٤).



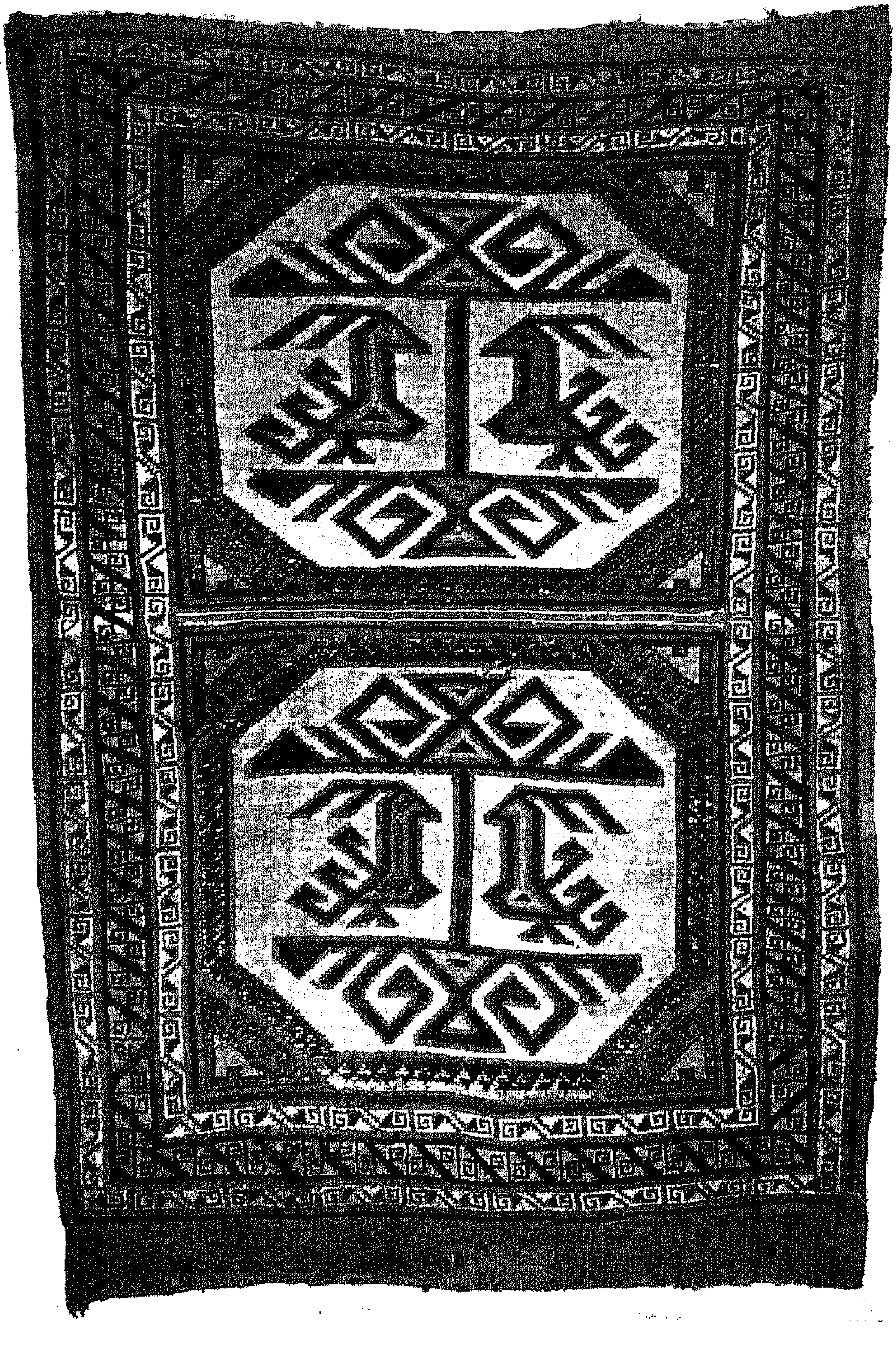
١٥ بساط سلجوقي من مسجد علاءالدين، من القرن ١٣، بمتحف الفن التركي الاسلامي باستانبول (انظر الصفحة ٢٧٥).



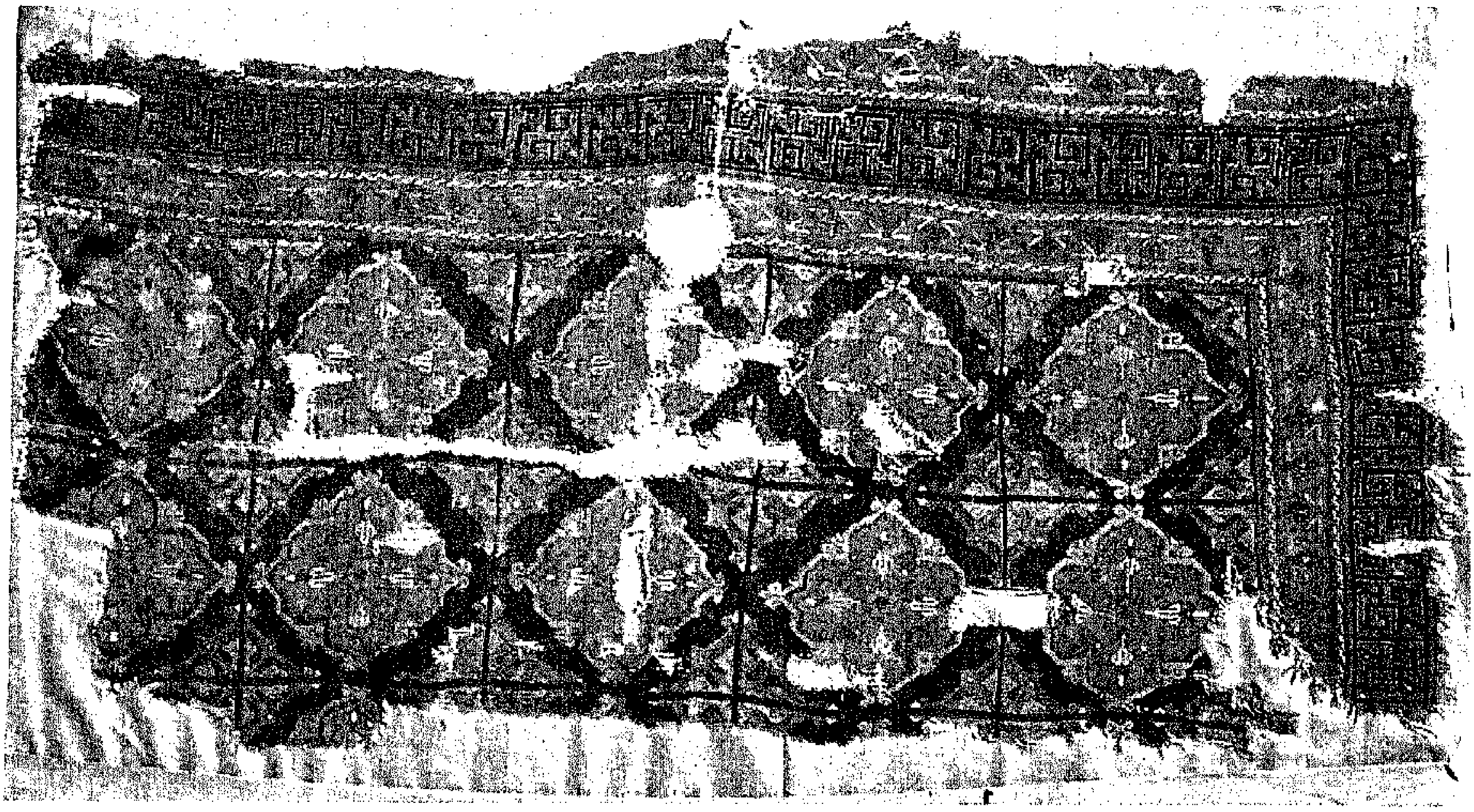
١٦ بساط سلجوقي من مسجد علاءالدين، من القرن ١٣، بمتحف الفن التركي الاسلامي باستانبول (انظر الصفحة ٢٧٥).



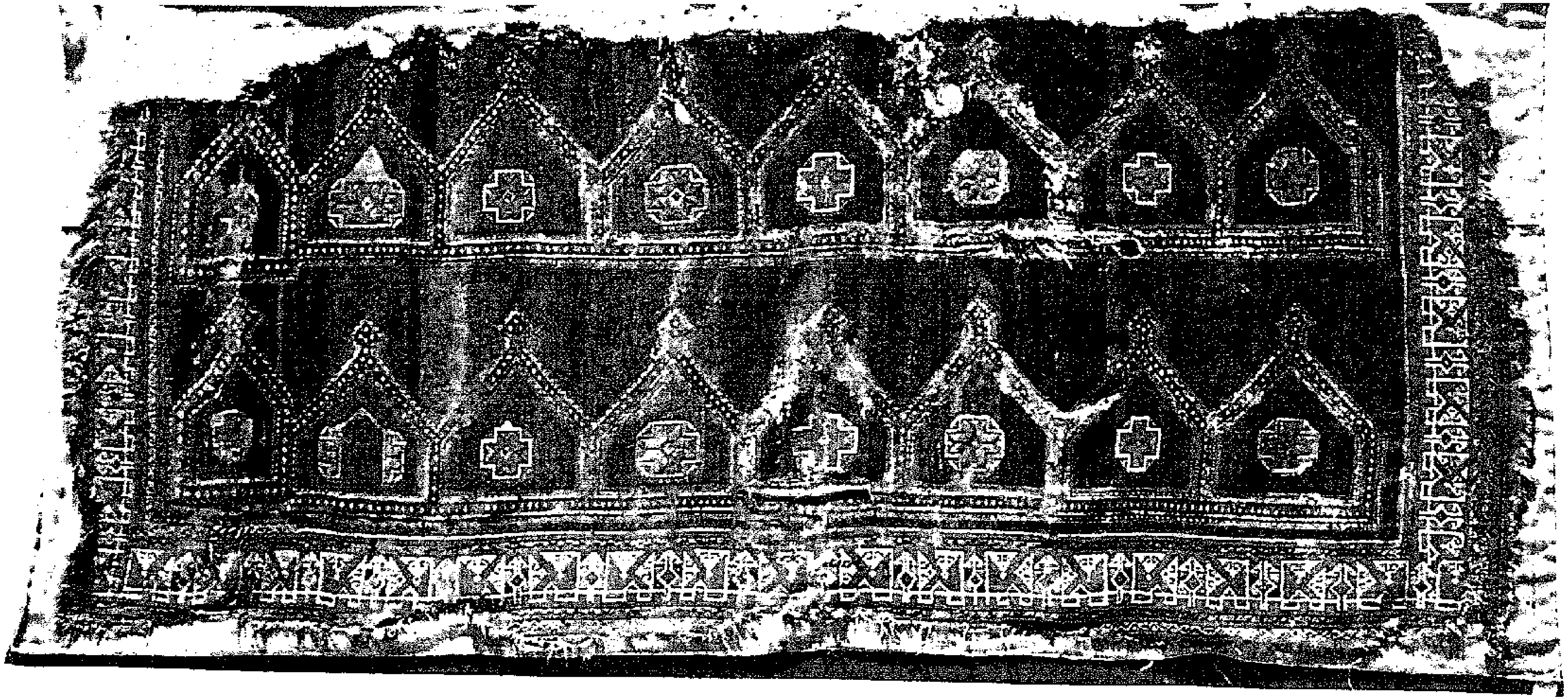
١٧ بساط سلجوقي، قونية، متحف جلال الدين الرومي (انظر الصفحة ٢٧٥).



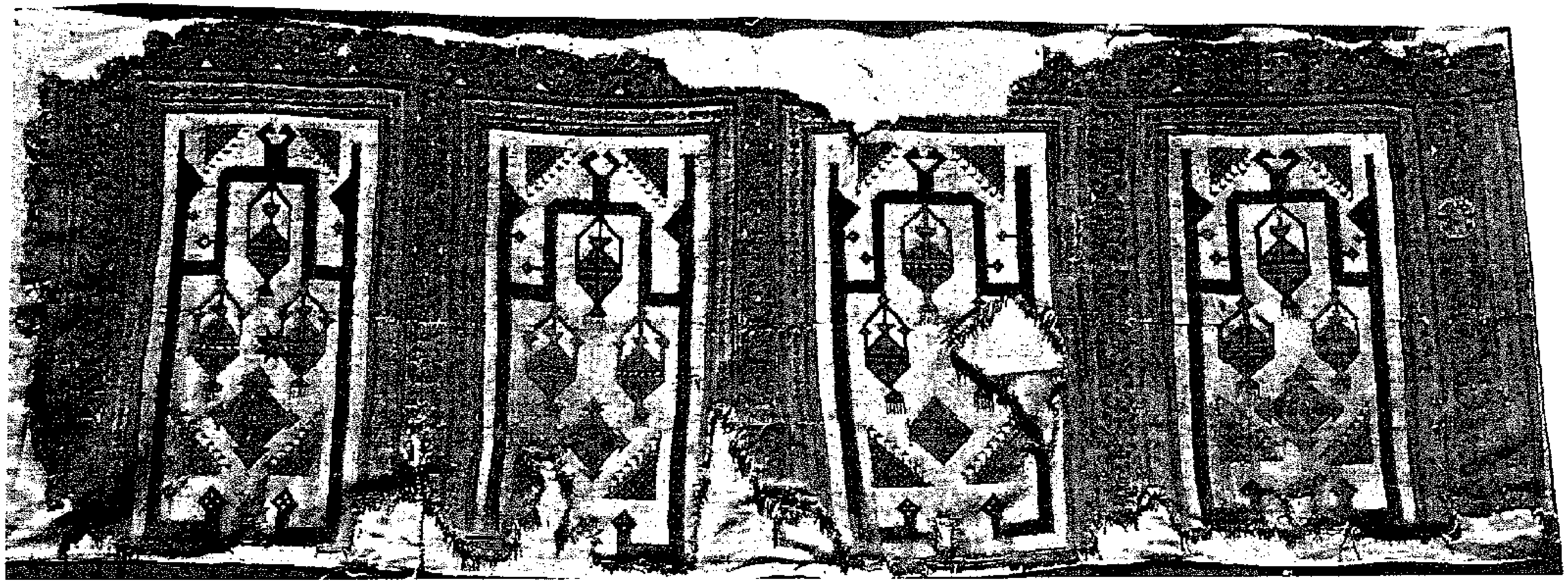
١٨ بساط اناضولي، وجد بمدينة ماربي (متحف الدولة للتاريخ) بالسويد (انظر الصفحة ٢٧٧).



١٩ بساط «هولباين» من القرن ١٥، بمتحف جلال الدين الرومي، قونية (انظر الصفحة ٢٧٨).



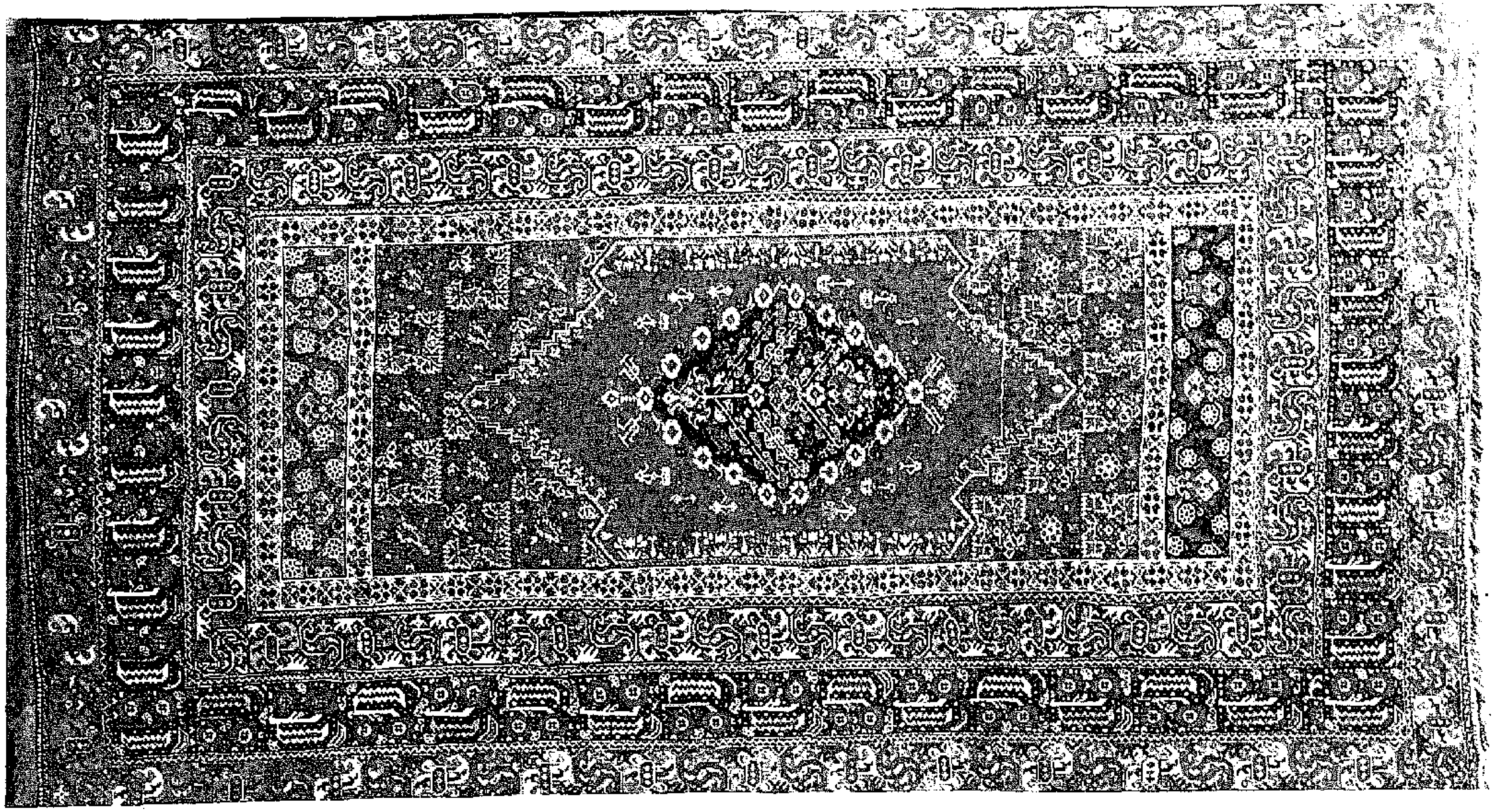
٢٠ سجادة صف، من القرن ١٥، بمتحف الفن التركي الاسلامي باستانبول (انظر الصفحة ٢٧٨).



٢١ سجادة صف ، من القرن ١٥ ، بمتحف الفن التركي الاسلامي باستانبول (انظر الصفحة ٢٧٨).

٢٢ سجادة «بلليني» ، بمتحف الدولة ببرلين (انظر الصفحة ٢٧٩).

٢٣ سجادة سراي «قصر» بمتحف الدولة ببرلين (انظر الصفحة ٢٨١).



٢٤ سجادة من القرن ١٨، بمتحف جلال الدين الرومي، قونية (انظر الصفحة ٢٨٢).

٢٥ قفطان لبايزيد الثاني، بمتحف طوب قابي، استانبول (انظر الصفحة ٢٨٧).

الى ان وشي اسكدار (جاتمة) واقمشة السليمية، قد ارسلت للعرض بمعرض باريس الدولي عام ١٨٥٥؛ وان مصنعا للنسيج الحريري قد اقيم عام ١٨٤٣ في هركة (Herke). واحتوى هذا المصنع في مرحلة انشائه الاولى، على ٢٥ نولا للحرير. وكان انتاجه يذهب كله الى القصور السلطانية. ثم وسع هذا المصنع عام ١٨٤٩، باضافة ثلاثة ادوار، من اجل استيعاب انوال جديدة للحرير المخملي.

وقد احتلت صناعة البيارق العسكرية. مكانا بارزا في فن المطرزات التركية، ومثلها صناعة الخيام الفاخرة، ولاسيما تلك التي كان يستخدمها العثمانيون في غزواتهم.

ومن تلك البيارق، واحد يحمل اسم السلطان سليم الاول، مطرز بالفضة على الحافة. وقد يكون هذا البيرق مما صنع في اواخر ايام حكم هذا السلطان. والبيرق من قماش احمر، ومقياسه ٤٠٠×٢٥٠ سم مربعا؛ وتزينه زخارف وكتابات منسوجة بخيوط الذهب. ويمتد بطول البيرق، سيف ذو نصلين ونجمة وهلال قرب القبضة؛ ثم رأسا تنينين، يربطان بين بدن السيف ومقبضه. اما الميدالية التي في الوسط، فمقسمة الى ثمانية فصوص، يحمل كل فص عبارة «يابرهان» ثم جاءت عبارة «ياالله» مرة واحدة فقط. بينما نقرؤ على احد نصلي السيف : «البسملة»، وعلى الاخر «انا فتحنا لك». وعلى حافة البيرق العليا، قطعة مطرزة بها ايات من سورة الفتح. كذلك توجد ثلاثة اهله الى اليمين ومثلها الى اليسار، ولاربعة منها شموس او انجم في وسطها، وعبارة : «نصر من الله وفتح قريب» على الحافة، و «محمد» في الوسط ومعها عبارة التوحيد «لا اله الا الله». والمطرزات التي كانت تحمل لفظ الجلالة «الله» او التي كانت ترمز الى الشمس او القمر كانت تحاك على هيئة مثلثات. وكانت حافة البيرق تحاط بالاهلة والنجوم.

ويحتفظ متحف كارلسرو بخيمة عثمانية، وهذه تعطينا فكرة عن مدى فخامة الخيام العسكرية في القرن ١٧. فكلها مشغولة او مبطنة من الداخل، بمطرزات زاهية الالوان. وكانت خيام السلاطين والوزراء اكثر اتساعا وافخم مظهرا. وحين يكون السلطان على رأس احدى الحملات، تضرب له خيمته السلطانية الخاصة. ومازال بمتحف الارسنال بفينا وبقصر طوب قابى باستانبول، نماذج من هذه الخيام.

وكانت لأللون الاحمر، السيادة في المنسوجات التركية، كما يتضح لنا ذلك من النماذج التي وصلتنا؛ فهو اللون القومي للترك لآماد طويلة، مهما اختلفت درجات هذا اللون. ويلي اللون الاحمر، في الشيوع والاستخدام، الازرق والاخضر والاسود والابيض والبيج الذهبي. واستخدم الى جانب ذلك اللون العسلي والبني الغامق والكحلي. وقد اكتفى الصناع اول الامر باستخدام لونين فقط، الا انه عندما ازدهرت هذه الصناعة في بورسة، ابتداء من القرن ١٥، مارس النساجون استخدام سبعة الوان. وشهد القرن ١٦، استيراد انواع مختلفة من الاقمشة من ايران ومن اوربا، وبصفة خاصة من البندقية. واطلق على هذه الاصناف، دون غيرها، اسم «الوشى الافرنجي او المخمل الافرنجي».

ولما كانت العلاقات وثيقة بين العثمانيين وبين مدن امالفى وبيزا وجنوه والبندقية، فقد اتاح ذلك تأثر بعض الاقمشة التركية بتصميمات المنسوجات الايطالية. ويمكننا ان نقول ان تلك التصميمات قد اخضعت عند التنفيذ للتقاليد التركية. وعلى اية حال فان التعبيرات التي جمعت بين الاوراق النباتية والازهار الطبيعية، التي ظهرت بصورها المميزة في كل فروع الفنون التركية، هي نفسها التي سادت صناعة المنسوجات والمخمليات. ولم يمنع هذا من ان نجد تعبيرا يشبه شكل التاج في المخمل التركي، فهو مقتبس من النسيج

الايطالي؛ ومثل ذلك تعبيرات : كيزان الاناناس والخرشوف، التي ظهرت بكثرة في المنسوجات الحريرية والقطيفة التركية.

ووقت ان بلغت صناعة النسيج التركية، اوج مجدها وقمة ازدهارها؛ فانها استطاعت ان تجد طريقها سهلة ميسرة لكل اوربا؛ حتى انها واصلت مسيرتها شمالا حتى بلاد السويد. ويحتفظ متحف السلاح بقصر الكرملين في موسكو بسبعة اردية كهنوتية من الحرير الثقيل الموشى بالفضة؛ فقد كان بطارقة موسكو في القرن السابع عشر، يتشحون باردية كهنوتية من المطرزات التركية، في جميع احتفالاتهم الدينية. كذلك عثر في اديرة رومانيا، على عدد من القفاطين الفاخرة، مصنوعة من الاقمشة التركية؛ وهي الان بمتحف بوخارست.

وكما كانت الحال في الاقمشة الصينية، كانت كذلك في الاقمشة التركية، ذلك ان التصميمات الدقيقة والتعبيرات الزخرفية، التي زركشت تلك الاقمشة، كانت قريبة من الطبيعة؛ وكانت في نفس الوقت، ذات صبغة تجريدية. اما تباين الالوان، واستخدام الفاتح والغامق، فقد اضفى الكثير من الحيوية على الزخارف والتصميمات؛ رغم انها كانت زخارف مسطحة، بحكم طبيعة المادة التي تزينها، وهي النسيج.

الفصل الثامن والعشرون

التصوير او المنمنمات التركية

يتضح من الاعمال المحدودة، التي ماتزال باقية، ان الاويغور الترك بلغوا درجة متطورة جدا في مجالي فنون ،الكتاب والمنمنمات، منذ وقت مبكر، قد يرجع الى القرن الثامن الميلادي.

ويظهر من هذه المنمنمات، ومن الرسوم والزخارف الجدارية التي تم الكشف عنها في حفريات تورفان؛ ان ثمة خصائص تميز فن التصوير عند اتراك وسط اسيا. ويمكن التعرف على هذه الخصائص من اول نظرة، كما يمكن التفريق بينها وبين خصائص الفن الصيني مثلا. وقد نزحت جماعات من الاويغور الى بغداد، مع بداية القرن التاسع – اثناء خلافة المأمون – واستقبلت هذه الجماعات بترحيب بالغ عند وصولها. وعندما وضع اساس مدينة سامراء في عهد المعتصم، استقر الاويغور في المدينة، وكونوا بسرعة عجيبة مجموعة بشرية قوية؛ شغلت نفسها بالمناشط الفنية. وتوجد على بّلاص من الفخار غير المطلي، تصويره (٨٥×٢٠سم) : تحكي هيئة مواطن تركي في ملابسه الاصلية، يحمل غزالا فوق كتفيه. ويلاحظ الانسان في يسر، تأثير التصوير الاويغوري فيما بعد، على التصاوير الجدارية في قصر الغزنويين في لشكري بازار، الذي يرجع الى اوائل القرن الحادي عشر. كذلك فاننا نلاحظ هذا التأثير ذاته على التصاوير الجدارية حيث كان مركز السلاجقة في الري؛ وعلى خزف «مينائي» والخزف ذي البريق المعدني والبلاطات الخزفية من صناعة الري وقاشان؛ ابتداء من اواخر القرن ذاته. وتكاد تكون قد اختفت تماما، المنمنمات الاسلامية التي انتجت في تلك المرحلة المبكرة. ويرى الاستاذ جروبه، انه على الرغم من وجود تغييرات كثيرة في الاسلوب الفني، الا ان القواعد الاساسية لفن الفريسكو الاويغوري وفن المنمنمات، استمرت دون تغيير واضح طوال القرن الخامس عشر. والحقيقة ان الترك نقلوا اسلوب التصوير الاويغوري من وسط اسيا الى غربها؛ وغرسوا تلك الاسس في غزنة والري وقاشان والموصل، ثم في الاناضول اخيرا. وكان دخول طغرول بك –مؤسس دولة السلاجقة العظام– مدينة بغداد عام ١٠٥٥، واتخاذه لقب سلطان، نقطة بداية لانتشار فن السلاجقة وحضارتهم في المنطقة. ويعطينا مانعرفه من تصاوير قليلة باقية على الاواني الفخارية، وعلى عدد محدود من البلاطات الخزفية من اوائل عصر السلاجقة فكرة واضحة للغاية عن الاساليب الفنية التي سادت عصر السلاجقة العظام. وتنحصر هذه الاساليب في كونها واقعية وطبيعية؛ اذ انها تحكي مشاهد الحياة اليومية ومناظر الحرب والقتال عند سلاجقة تلك المرحلة. ونحن وان لم نظفر بشيء من المنمنمات السلجوقية مما يرجع الى ماقبل القرن الثاني عشر، الا ان خير مالدينا من امثلة يتركز، في مخطوطة من كتاب الترياق

لجالينوس ففي واحدة من نسخ هذه المخطوطة (بتاريخ ١١٩٩) محفوظة الان بالمكتبة الاهلية بباريس، عدد من الصور الجيدة، يحتمل ان تكون قد كتبت بتكليف من الامير الزنكي نور الدين آرسلان شاه الاول، بمدينة الموصل. ونرى في احدى صور هذه النسخة قصر الامير وحديقته، فوق خلفية حمراء، ومجموعة من سيدات الحريم، ورجلا ذا لحية يتوسط المجموعة وقد جلس القرفصاء، وامسك بكأس في احدى يديه. وملامح الرجل وملابسه منطبعة بالطابع السلجوقي الاويغوري. اما صور السيدات اللائي يحطن بالرجل، فمن ذلك النمط الذي الفناه على الخزف السلجوقي.

ونجد بعضا من الضوء، يوضح الاسلوب السلجوقي الاويغوري، في كتاب عن الميكانيكا باسم «كتاب في معرفة الحيل الهندسية»، كتب بتكليف من السلطان الارتقي، الملك الناصر محمود، بدياربكر عام ١٢٠٥. ويقتصر موضوع هذا الكتاب على عمل اللعب الميكانيكية فقط.

و في اللوحة الافتتاحية للمجلد السابع عشر من كتاب الاغاني المؤرخ ١٢١٩، وهي محفوظة بمكتبة الشعب باستانبول، نرى وجها كاملا لصورة شخصية للاتابك السلجوقي بدر الدين لؤلؤ بن عبد الرحمن، وهو وسط حريم قصره، وقد امسك بيده سهما وقوسا. ويوضح الرسم استمرارية التأثر بالاسلوب الاويغوري، باستخدام اللون اللازوردي والاحمر، مع درجات متعددة من الازرق، فوق ارضية ذهبية.

وفي مخطوطة اخرى من كتاب الترياق من القرن الثالث عشر، من الموصل ومحفوظة الان في المكتبة الاهلية بفينا، منمنمة تشتمل على ثلاثة مناظر مختلفة، الواحد منها فوق الآخر. ويحكي المنظر الاوسط منها، صورة واقعية لحياة القصر، مرسومة فوق ارضية حمراء؛ ويحكي المنظر العلوي، هيئة فرسان يصطادون؛ ويحكي المنظر السفلى هيئة رجال ونساء فوق ظهور الخيل؛ وذلك كله باسلوب فني سلجوقي التقاليد.

اما المنمنمات الخاصة بمخطوطة ورقا وكلشاه، التي ترجع الى النصف الاول من القرن الثالث عشر، والمحفوظة حاليا بمكتبة (الخزينة) في طوب قابى سراي، فانها تنسب الى فنان من اذربيجان من مدينة خوي (Khoy). وترجع هي الاخرى لنفس الاسلوب ونفس التقاليد.

وقد صيغت الاشعار الغرامية – الواردة بالمخطوطة – للسلطان محمود الغزنوي اساساً. اما اسم محمد الخويي النقاش، المكتوب على الصحيفة الثامنة والخمسين من المخطوطة فانه كما يتضح من اهل مدينة خوى التي تقع قرب الحدود التركية الايرانية حاليا.

اما راقن المخطوطة او خطاطها : «عبد المؤمن محمد الخويي» فيبدو من اسمه انه ابن محمد النقاش، المعروف بانه من الوافدين على قسطموني في ايام ارغون خان، وانه اهدى كتابا لمحمد بن يولاق آرسلان. وعلى هذا فان منمنمات كتاب ورقا وكلشاه، ذات صلة وثيقة ببلاد الاناضول. اما النظريات التي تربط بين تصاوير هذه المخطوطة وبين العراق، لما بها من تحوير عن الطبيعة، فأمر بعيد عن التصديق.

ويواصل هذا الاسلوب حركته وسيرة على يد المماليك الاتراك في مصر، ابتداء من القرن الرابع عشر. ونشاهد في صحيفة العنوان بمخطوطة من كتاب «المقامات» تاريخها ١٣٣٤، ومودعة بالمكتبة الاهلية بفينا، اساليب تركية مماثلة على ارضية ذهبية. فالامير يجلس على عرشه، وباحدى يديه كأس، ومن حوله الموسيقون والبهلوانات او المصارعون وسيدات القصر. اما الاشخاص الذين في مقدم الصورة فسحنهم اجنبية وعيونهم منحرفة.

ولما كانت منمنمات القرن الثالث عشر، قد نسبت الى بغداد، وتطورت بمدن اخرى مثل الموصل، بل وفي اقاليم اخرى مثل سورية ومصر والاناضول؛ فقد دفع هذا ارنست كونل الى القول بانه من الافضل ان نطلق على هذه المرحلة اسم المرحلة السلجوقية. فهذا اصح من تسميتها بالمرحلة البغدادية في التصوير الاسلامي.

وقد واكبت سيادة الايلخانيين – نهاية القرن ١٣ وبداية ١٤ – دخول الفنانين الاويغوريين مرحلة جديدة من الازدهار في مجال التصوير؛ وكان منهم معظم رجال دولة المغول وكتابها. وقد خرجت على ايدي هؤلاء روائع المنمنمات في عدد من المراكز الجديدة، كالمراغة وتبريز. وكتاب «جامع التواريخ» الذي اعده وزير الايلخانيين ومؤرخهم «رشيد الدين»، من الاعمال التي يمكن نسبتها الى الاويغوريين. ففي بعض اجزاء من نسخ هذا العمل : في ادنبرة (١٣٠٦م)، وفي لندن (١٣١٤م)، وفي استانبول (١٣١٤م) طوعت الالوان لحركة الخطوط وهذا مميز لاعمال الفنانين الاويغوريين. والقول بان جامع التواريخ، كتب اصلا بالتركية، ثم نقل فيما بعد الى الفارسية، ثم الى العربية، سببه استخدام العديد من الكلمات والمصطلحات التي لم يعرف لها مقابل بالفارسية او العربية. وجاء في «كتاب الوقف الرشيدي» ان مصورين ترك «غلمان من الترك» ساهموا مع غيرهم في الانشطة الفنية في «ربع رشيدي»، وهو الحي الذي انشأه وأوقفه رشيد الدين في تبريز، في السنوات الاولى من القرن الرابع عشر. فقد كتبت بعض اسماء الفنانين الترك بالتركية؛ ولكننا لانعرف بالدقة اي نوع من الانشطة كان نصيبهم.

ان التشابه القريب بين منمنمات في جزء من كتاب جامع التواريخ بالجمعية الاسيوية الملكية بلندن (١٣١٤م)، وبين واحد من الرسوم الحائطية او الفريسكو الاويغورية بمتاحف الدولة ببرلين من القرن ٨ و ٩، ليدل على الصلة الوثيقة بين اسلوب العملين. فكل منهما يعرض صورة بحيرة تدور حولها الجبال؛ وتنفرد المنمنمة بظهور اسماك في البحيرة، بينما نجد في البحيرة المرسومة بالفريسكو هيئة حيوان خرافي. وقد ربط الاستاذان : ديتز وكونل، بين بعض رسوم هذه المنمنمة وبين رسوم وسط اسيا؛ واطمأن ديتز الى ان الفنان كان تركيا اويغوريا.

وعلى هذا فان صور المنمنمات الفارسية بدأت متأثرة بتصوير الشرق الاقصى ووسط اسيا؛ وهو التأثير الذي احدثه الفنانون الاويغوريون الذين عملوا في قصور الايلخانيين. وحدث فيما بعد ان قام الترك بهذا الدور الفعال ذاته. وقد اظهر فنانوا الاويغوريين، ممن عملوا في بلاط شاه رخ في هرات – في النصف الاول من القرن الخامس عشر – قدرا كبيرا من المهارة وحسن التصرف، في المزج بين اساليب التصوير عند الصينيين والاويغوريين والفرس معا. ومن روائع منمنمات ذلك العصر، واحدة محفوظة بمتحف الفنون الزخرفية بباريس، تحكي قصة هماي وهمايون، من عمل المصور غياث الدين. ومن المحتمل ان يكون هذا الفنان قد لعب دورا فيما اصاب التصوير الفارسي من تطور. ففي المنمنمة التي تمثل محاربا تركيا يقف في ملابسه العسكرية (مصورة في هرات حول ١٤٢٥)، نرى الكثير من خصائص الصور الشخصية. ويعني هذا وجود خصوصية من خصوصيات النظرة الفنية التركية. ثم يبدأ عهد جديد لظهور حسين بيقرا، الذي خلف ابا سعيد في حكم هرات؛ ويتطور اسلوب التصوير في كثير من خطوطه في نهاية القرن ١٥ في بخارى مركز الازبكيين. ويتجلى مستوى الصور الشخصية، في واحدة ترجع الى بداية القرن السادس عشر،

من عمل شيباني خان ومحفوظة بالمتحف المتروبوليتان بنيويورك. وتتكرر هذه الصورة في عمل اخر يرجع الى منتصف القرن السادس عشر. والواقع ان الخصوصية التي تميز الفن التركي عن الفن الفارسي هي الواقعية التي غلبت على كل الترك.

ومخطوطة معراج نامه،المحفوظ بالمكتبة الاهلية بباريس (ملحق،ترك ١٩٠)،مكتوبة بالالفبائية الاو يغورية وبالتركية الشغتائية، ويحتوي الكتاب على ٥٨ منمنمة، تحكي قصة المعراج في اسلوب ملحمي. ويتضح من اسلوب التصاوير ومن استخدام الالفبائية الاويغورية، مدى تواجد اثر الفنانين الاويغوريين، وحيوية هذا التأثير في هرات، اوائل القرن الخامس عشر. وقد جاء في سطور ختام(كولوفون) هذه المخطوطة، ان ناسخها هو مالك بخشي من هرات، سنة ٨٤٠/١٤٣٦. وحدث في تلك الاثناء، ان كان شاه رخ يحاول احياء آداب الشغتاي والاويغور، ورعاية اهل الفنون منهم. وتوجد شروح بالتركية العثمانية وبالعربية، في الصفحات التي تضم المنمنمات. ويحتمل ان يكون هذا الكتاب قد جاء الى استانبول بصحبة بديع الزمان بن حسين بيقرا، وقت ان كان يبحث عن ملجأ له بعد وفاة ابيه، عام ١٥٠٧. ثم اشترى انطوان جالان هذه النسخة عام ١٦٧٢، نيابة عن السفير الفرنسي، واهديت الى كولبير.

وهناك علامات ظاهرة للتأثر بالاويغوريين، تظهر في هيئة الملابس وسحن الافراد في كتاب معراج نامه. فالصور هنا، ولاسيما تلك التي تمثل مناظر الفردوس، قد نفذت بطريقة كلها حيوية، وباسلوب زاخر بالواقعية وتنوع الحركة. وجرت ممارسة هذا الاسلوب ذاته، في معالجة رسوم الحيوان، كالجمل (شكل ٢٣٠). اما المناظر التي تجمع بين صورة الرسول عليه الصلاة والسلام وصورة الملاك جبريل وعدد من الملائكة، فقد نفذت بشئ من الوقار والحركة البسيطة.

ثم تأثر فن المنمنمات الفارسية، الذي تطور كثيرا في القرن ١٥، وتطور اكثر زمن الصفويين اوائل القرن ١٦ وكانوا هم ايضا من الترك – بمؤثرات وافدة من الغرب اي من اوربا. وحدث ذلك على يد رضا عباسي وغيره من المصورين حيث ظهر اسلوب جديد اكثر استجابة للطبيعة. وظلت ثمرات فن التصوير – مثلما كانت في العصور الوسطى – تستقى موضوعاتها من الادب القومي؛ وكان من النادر الاهتمام بتصوير مناظر الحياة اليومية. وماوصلنا من هذا محدود للغاية، بالاضافة الى مانلاحظه من اقحام اشياء قد لاتتصل بالموضوع. ومن الامثلة المعروفة، مشهد «خسرو» وهو يرقب «شيرين» وهي تستحم في بركة بالجبل. والمشهد رقيق، جيد التكوين، اغرم به الفنانون كثيرا ورسموه فيما بعد، لكن مع اختلاف وفروق بسيطة تتطلع الى التهذيب والكمال، الى ان جاء فنان استاذ هو سلطان محمد فأبدع رائعته المشهورة. اما المصورون العثمانيون فقد ركزوا على تصوير الاحداث الحقيقية والمعارك الحربية ومشاهد الحياة اليومية، واكتفوا من احداث التاريخ بتصوير الهام منها دون ما تكرار.

ولم يصلنا سوى القليل من المخطوطات التي تحمل خصائص منمنمات التصوير التركي الاناضولي في مراحل بدايته. ومن اطرف ماهناك، مخطوطة في المكتبة الاهلية بباريس (فارسي : ١٧٤)، بها ١٤٦ صحيفة بخط النسخ؛ ذكر انها مما عمل في قيصرية وآقسراي بين عامي ١٢٧١–١٢٧٢، مع اشارة الى ان كاتبها ومصورها من اهل سيواس. وينقسم هذا العمل الى ثلاثة اجزاء، كتبها كلها «ابن السجستاني»، الذي صرح في الجزء الاول بانه جاب العالم الاسلامي كله، وشغل نفسه بعلوم التنجيم وضرب الرمل واعمال السحر

وتصاويره. ويأخذ الجزء الثاني عنوان «كتاب دقائق الحقائق». وقد كتب في آقسراي عام ٦٧٠/١٢٧١. وجاء في احد المواضع ان كاتبه هو «نصر الدين محمد بن علي السجستاني». اما الجزء الثالث والاخير فبعنوان «مؤنس الحوارد». وقد كتب هذا الجزء في قيصرية عام ٦٧١/١٢٧٢؛ وورد اسم الكاتب هكذا: «ناصر الرمّال الساعاتي السيواسي»؛ وانه يهدي هذا الجزء للسلطان غياث الدين كيخسرو الثالث. وهذا الكاتب الذي وفد اصلا من سجستان واستقر به القمام في سيواس، كان ايضا مصور منمنمات. ويتضح من اسلوب التصوير، ان العمل تم كله بيد واحدة، حيث لاتوجد فروق في التركيب والتكوين بين اول هذا العمل واخره. وتوجد في البداية، مأثورات متنوعة من كتب التنجيم واجراءات السحر وصور العجائب الطبيعية (مأخوذة عن المرجع المعروف: «عجائب المخلوقات») ورموز غامضة بابجديات مختلفة. كما توجد عدة منمنمات تصور بعضا من هذه الموضوعات كملائكة بعدة رءوس وعدة اذرع، او ملاك فوق صهوة جواد يصارع تنينا، او ملاك يركب اسدا، او رجل يحمل علما بيده ويركب ظهر طائر ابيض، او طيور خيالية متنوعة. ويرجح نسبة هذا الاسلوب الى الفن البوذي. وهنا، يلفت بلوشيه نظرنا الى الرسوم الحائطية البيزنطية في كورمه (Göreme) القريبة من قيصرية: فالملابس والتيجان التي تعلو رءوس الملائكة، كلها تركية. والواقع ان السوابق كثيرة لصور اعمال التنجيم في التصوير الاويغوري القديم. ويذكر ربروك، وهو رحالة فرانسسكاني من القرن ١٣، ان كهنة الاويغوريين جعلوا لانفسهم تعويذات وطلاسم من الصور والتماثيل وحروف الكتابة. وما الصور التركية للاثنى عشر حيوانا الخاصة بالبروج الفلكية، الا امتداداً لهذا الموضوع. واخيرا فان التشابه بين رسوم المخطوطة السجستانية السيواسية وبين منمنمات قصة ورقا وكلشاه، يسمح لنا بالربط بين هذه المخطوطة وبين بلاد الاناضول. وما الملكان المحفوران على اسوار مدينة قونية (شكل ٢٠٧) الاّ اشارة الى ان هذا النمط من الصور الادمية قد دخل بلاد الاناضول مع الاتراك.

ومع ان معلوماتنا ليست كاملة عن فن التصوير بالاناضول بعد سقوط دولة السلاجقة؛ الا انه يمكن القول ان اعمال فناني ذلك العصر، يمكن اعتبارها مرحلة اعداد وتحضير لاسلوب كلاسيكي لفن المنمنمات العثمانية. وتنسب اخيرا، الى الاسم المستعار: «القلم الاسود» (محمد سياه قلم)، مجموعة هامة من المنمنمات المرسومة بالالوان وبالابيض والاسود؛ وتكوّن هذه المجموعة وحدة متكاملة في اسلوبها الفني. وهي في اضبارة خاصة تنسب الى السلطان الفاتح، ومحفوظة حاليا في متحف طوب قابى سراي (خزينة: ٢١٥٣). واذا ماجمعت كل صور صاحب هذا «القلم الاسود» في اضبارة واحدة، لظهر لنا بوضوح انه كان فنانا بعيد الشهرة، ومحبوبا بدرجة كبيرة. ويذكر الاستاذ كونل بصورة قاطعة: «ان ليس للشك ان يتسرب اطلاقا الى حقيقة ان منمنمات هذا القرن الخامس عشر، ذات اصول تركية صادقة، وانها مميزة تماما عن المنمنمات الفارسية». ونلاحظ على هذه الصور ايضا، ان اسلوبها وثيق الصلة بالطبيعة، الى جانب وجود بعض تأثيرات ترجع الى فنون وسط اسيا. ويسود الاسلوب جو من السخرية القاسية المرحة، تحركت فيه الفرشاة بخفة وسرعة (شكل ٢٣٢). وعلى اية حال، فان هذه الاعمال، التي ينظر اليها على انها مرحلة مبكرة واصيلة من الفن التركي بالاناضول، قد عجزت عن ترسيخ تقاليد قوية نابعة منها، او في مثل قوتها وقسوة سخريتها وضحكاتها. ولكنها كانت موضع اعتبار في كل مراحل التصوير التركي فيما بعد؛ ومن اجل هذا يرى كونل ان الامر مجرد امتداد للتقاليد السابقة. ان الصلة بين الصورة المنسوبة الى «سياه قلم» وبين فنون

التصوير الاويغورية، لتتضح بجلاء، في التشابه الذي نراه في صورة الشياطين (شكل ٢٣٣) وصورة اخرى ايغورية مماثلة، لشياطين مرسومة بالحبر (الشيني) على الورق، ترجع الى القرن التاسع وعثر عليها في خوجو، ومحفوظة الآن في متحف برلين الغربية. كذلك توجد صورة اخرى باسلوب «سياه قلم» تحاكي الطبيعة تماما في ممارسة الاسلوب التركي لرسم الملابس بوسط اسيا.

والمخطوطة التركية التي تحكي قصة الاسكندر، كتبت في اماسية عام ١٤١٦، اثناء حكم السلطان محمد جلبي، حيث كانت اماسية مركزا حضاريا هاما بالاناضول في ذلك الحين. وتكشف هذه المخطوطة عن مستوى عال لفن المنمنمات العثمانية في بداية القرن ١٥. كتب «اسكندر نامه» الشاعر احمدي ونسخها خطاط من سيواس اسمه حاجي بابا، وهي محفوظة الان بالمكتبة الاهلية بباريس. وبالمخطوطة ٢٠ منمنمة؛ نرى في واحدة منها منظر حفل استقبال، وحوارا بين خمسة اشخاص، وسط ارضية باللون الاحمر واستمراراً للاساليب الاويغورية السلجوقية. اما الشخص الرئيسي في الصورة، فيجلس القرفصاء، والتاج فوق رأسه، وعليه قفطان منسوج من خيوط الذهب؛ وصورته كانها لوحة شخصية لفرد معين. لكن مما يؤسف له ان المصور غير معروف.

وهناك عمل اخر يندرج تحت هذه المجموعة، ولكنه من مستوى اقل. وهو كتاب في القصص موزع بين عدد من مكتبات باريس. وقد رسمت احدى هذه المنمنمات (١٤٣٩/٨٤٣) لوزير اسمه فخرالدين عبد الرحمن؛ (وهذه اشتراها متحف الفن الاسلامي ببرلين) ويظهر بها : صفان من فرسان فوق خيولهم، قد انتظموا في تكوين افقي بين التلال؛ وامامهم سرب من الجمال، ويظهر من ورائهم قائد مجموعة الفرسان، مع اثنين من العسكر المشاة. وملابس الاشخاص وسحنهم تركية بالكامل. اما تركيب الصورة – الذي يبدو متباينا كل التباين مع التركيب الفارسي – فيوضح الكيفية التي تتكرر دائما في المنمنمات العثمانية .. ومن الراجح نسبة هذا العمل الى احد المراكز الفنية بالاناضول.

وهناك كتاب تركي في الجراحة اسمه (Kitab-i Jerrahiye-i Ilkhaniye)، كتبه عام ١٤٦٥، شرف الدين شيخ اطباء مستشفى اماسية، المعروف باسم صابونجو اوغلى، واهداه للسلطان محمد الفاتح. ومخطوطة هذا الكتاب محفوظة الان في المكتبة الاهلية بباريس (نشرت ١٩٦٠)، وبها ١٤٠ منمنمة، بهدف توضيح طريقة اجراء العمليات الجراحية لعديد من الامراض. ونرى في مناظر هذه المخطوطة، بساطة في رسم الافراد، واسلوبا كله وضوح وحيوية، وحضورا قويا للواقعية اللازمة في مجال التعليم. وقد انصرف هذا الاتجاه التعليمي ذاته بالمنمنمة عما يجب ان تحظى به، واقتصرت النظرة الى الموضوع باعتباره مجرد اشكال او تخطيطات تعليمية. وتوجد مخطوطة اخرى من هذا الكتاب، اكثر بساطة، وتضم ٤٧ منمنمة، وهذه محفوظة في مكتبة الفاتح (مكتبة علي اميري) باستانبول.

وخلال سنوات حكم الفاتح، خطى فن التصوير خطوات متقدمة وملحوظة، ولاسيما في مجال الصور الشخصية. فقد وفد من ايطاليا، على استانبول، ماتيو دى باستى (١٤٦٥)، ومن بعده كستانزو دى فرّارا (٧٨–١٤٨١)؛ باستدعاء من السلطان الفاتح للعمل من اجله؛ وقد انجزا له اكثر من مائة ميدالية، وكثيرا من الصور الشخصية المحفورة للسلطان وهو يتمطى صهوة جواده. وهناك صور شخصية للفاتح (٢٢×٢٦ سم) محفوظة بمتحف طوب قابى سراي، يظن انها من عمل كستانزو دي فرارا. وفي سبتمبر عام ١٤٧٩،

وفد الى استانبول الفنان البندقي «جنتيلي بلليني»، وبقي بها حتى نهاية عام ١٤٨٠، وذلك بناء على خطاب دعوة ارسله السلطان الفاتح الى دوج البندقية من اجل حضور هذا الفنان. ويحتفظ المتحف الوطني (National Gallery) بلندن، بالصورة الشخصية التي عملها بلليني للسلطان الفاتح. ومن الطبيعي اذا عاش فنان مثل بلليني، كل ذلك الوقت في بلاط الفاتح، ان يتأثر بالمناخ الذي عاش فيه. وهناك في متحف فرير بواشنطن، منمنمة يظن البعض انها صورة شخصية للامير جم (جم سلطان)، وهو في سن الواحدة والعشرين. وقد ساد الاعتقاد لفترة طويلة – بناء على توقيع مزور لبهزاد، في اسفل تلك اللوحة – انها من عمل بهزاد، وانها منقولة عن اصل عمله جنتيلي بلليني. ويجلس الجالس في هذه اللوحة، في وضع، وكأنه يرسم صورة على قطعة ورق، مسنودة الى ركبتيه. لكن كونل، كان اول من سأل مستنكرا عن كيف ان بهزاد استطاع عمل نسخة من لوحة لبلليني، ونسختها الاصلية محفوظة في استانبول ؟! ثم جاء الاستاذ اتنجها وزن وقال بصفة قاطعة، ان هذه اللوحة لاتمت بأية صلة الى اسلوب بهزاد؛ وان خير مايقال فيها، انها من عمل احد الافراد الذين عملوا مع بلليني من الاتراك (لوحة ٢٦).

وفي تلك الايام ذاتها، سافر الى البندقية مصور تركي اسمه سنان بك، حيث عمل هناك لبعض الوقت. وبعد عودة هذا الفنان تدرب على يديه تلميذ اسمه احمد (من بورسة). وفي طوب قابى سراي، لوحة شخصية مشهورة من عمل سنان بك للسلطان الفاتح، تصوره جالسا وفي يده وردة يشم عبيرها. وتعطي الصورة انطباعا بشخصية السلطان القوية؛ والوانها زاهية ولكن في وقار (شكل ٢٣٤).

ومما يؤسف له كثيرا، انه لم تصلنا اشياء تذكر من المخطوطات المذهبة، مما عمل في ذلك العصر الذي شاهد قفزات كبيرة في مجال فن التصوير. ومع ذلك فان الصحيفتين المتقابلتين في اول مخطوطة سليمان نامه، واللتين ترجعان الى ايام بايزيد الثاني، وهما من كتابة شرف الدين، المعروف باوزون فردوسي من بورسة؛ قد تعطيانا نقطة البداية في موضوع المنمنمات الكلاسيكية العثمانية، التي بدأت في ذلك الوقت اولى خطوات تطورها. ويوجد هذا العمل في دبلن، ضمن مجموعة تشستر بيتي، وتاريخه حول ١٥٠٠ ورقمه (مخطوطات : ٤٠٦). ونرى في الصحيفة الاولى منهما : نبى الله سليمان مع سبعة صفوف من الاشخاص؛ بينما نرى في الصحيفة المقابلة : بلقيس ملكة سبأ مع ستة صفوف. وجاءت صورة النبي سليمان، فتى في ريعان الشباب، يزين الشارب وجهه، اما مظهره وملابسه، فمظهر وملابس سلطان عثماني يجلس على عرشه، وتعلوه قبة صغيرة؛ ويحيط به اتباعه من الجن او العفاريت ومختلف انواع الطيور. ومن اسفل ذلك اربعة عقود وبعض درجات سلم تقود الى كوشك في الخلف. ويقف في الصفين : الاول والثاني، سائر الانبياء، ويقف في الصف الثالث الملوك والحكام؛ كما نرى بعض الشباب يقفون في ثلاثة صفوف الى اقصى اليمين. ونرى في الصف الرابع البطل «زال» مع مجموعة من الابطال والجنود والملائكة، على اليمين؛ وعلى اليسار، وفي المقابل، مجموعة من الجن وفي ادنى الصورة مجموعة متنوعة من البشر؛ والى يمين ذلك مسقاة او نافورة، من حولها بعض الطيور والحيوانات. ويجلس النبي محمد، الى اليمين في الصف الاول، اعلى العقود المشار اليها سابقا، وقد ستر وجهه بحجاب. وهذا الترتيب الافقي تركيبة تركية قديمة، تضرب في قدمها قدم الاويغوريين. والالوان فاتحة اللهم الاّ في القليل، وهي تختلف كل الاختلاف عن الالوان التي كان يستخدمها الفرس في ذلك الحين. وصور الشياطين، وهي هنا من رسم «محمد سياه قلم»، تبدو

اكثر بساطة في اسلوبها. ويدهشنا ان نرى هنا ثروة عجيبة من الرمزية والاقتناع بها، وهي واضحة كل الوضوح وتكشف عنها منمنمة واحدة، (اللوحة ٢٧). ونشاهد في المنمنمة المقابلة : الملكة بلقيس تجلس فوق عرشها، ومن حولها ملائكة واتباع. اما الجن فانهم يملأون ثلاثة صفوف في اسفل اللوحة ويوجد الى يمين الصف الاول : صورة خنزير بري واسد، ويوجد الى اليسار : سائسان يمسكان بحصان. ويعطينا اسلوب هاتين المنمنمتين، خصوصية وطبيعة فن المنمنمات في بلاط الفاتح. والواقع ان هذا الفن، كان احسن مستوى واكثر رقة في هذه المرحلة عما كان عليه فيما بعد. ومع ذلك فاننا لانجد بهذه المرحلة، كثيرا من الواقعية التي كانت شائعة في المراحل السابقة من فن المنمنمات .. ويدل استخدام بعض ملامح المنظور في قبة مقصورة النبي سليمان، على ماحدث من تأثير مصدره التصوير الاوربي.

وقد مهد الازدهار العظيم الذي حدث في السنوات الاولى من حكم سليمان القانوني، الطريق امام افخم مرحلة من مراحل فن المنمنمات العثمانية. وشاهدت هذه المرحلة ذاتها، انتاج الكثير من الاعمال العظيمة؛ وفي طليعة هذه الاعمال «سليمان نامه» وهي اشعار تركية على نسق كلاسيكي قديم (هو المثنوي)، لايستخدم الا في الملاحم. ويحتوي هذا العمل على ٢٤ منمنمة، تتعلق كلها بفتوحات السلطان سليم الاول. وملامح الوجه هنا بها بعض التغيير، لكن الملابس طبيعية كالسابق. اما الزخارف التي تزين الملابس والمنسوجات، والعمائر وحلياتها، فقد نفذت باتقان بالغ. ومن وجهة نظر التكوين الفني، فانه يتضح ان هذا يعتبر الخطوة الاولى القلقة في الطريق نحو الاستقرار. والتكنيك في التصوير التركي يختلف تماما عنه في الفارسي، فقد استطاع الفنان التركي العادي ان يصوغ الالوان الباهتة وغير المبهجة في اسلوب فني متوافق.

ونجد فيما بعد، اي في النصف الثاني من القرن ١٦، عددا ضخما من المنمنمات، ذات الصلة بالفنان نصوح السلاحي المطرقي (مطرقجي نصوح). وهذه التصاوير مرسومة بواقعية ملفتة للنظر؛ ففيها مناظر لمدن متعددة وقلاع وموانيء، وليست بها صور آدمية.

واول واهم اعمال هذا الفنان بيان منازل سفر عراقين (Beyān-ı Menāzil-i Sefer-i Iraqian) او قصة مراحل فتوحات العراقين. والمخطوطة محفوظة بمكتبة جامعة استانبول، وقد كتبها وصورها، نصوح المطرقي، الذي رافق السلطان سليمان القانوني في حملاته الى بلاد العراق وفارس عامي ٣٤–١٥٣٥. وصور نصوح المواقع المتعددة التي توقفت بها قوات هذه الحملة، على امتداد المسافة بين استانبول وتبريز ثم العودة عن طريق العراق. وجاء ذلك في ١٢٨ منمنمة. ونجد في هذا الاثر، صوراً لعدد من المدن الكبيرة مثل استانبول وديار بكر وحلب وبغداد وتبريز وغيرها؛ بالاوصاف التي كانت عليها تلك المدن في ذلك الوقت وجاء ذلك كله بمهارة فائقة. كذلك صورت الاماكن التي توقفت بها الحملة ولو لفترة محدودة، او التي كانت ذات اهمية خاصة؛ وتم هذا من خلال خطوط بسيطة، وبحيوية ظاهرة، نشاهدها في اسوار المدن والقلاع، مع التركيز على الخصائص المميزة لكل مدينة. هذا الى جانب رسم الجبال والاشجار والحيوانات، ومنها الارانب والغزلان والايائل وانواع البط وغيرها؛ بالوان زاهية، تنم عن حب غامر للطبيعة، مما اضفى الكثير من الحيوية والمرح على الموضوعات (شكل ٢٣٥). وهناك عملان آخران لهذا الفنان، هما : تاريخ السلطان بايزيد، وسليمان نامه، التي تحكي قصة فتح البلقان وبلاد المجر. ومع ان المنمنمات هنا لها طبيعة الخرائط، الا انها تضمنت تفاصيل هامة وضرورية، تم عملها بحرص شديد.

ويضم كتاب تاريخ السلطان بايزيد عشرة منمنمات، تحكي قصة الصراع بين بايزيد الثاني وبين جم سلطان. وفي ضمن ذلك مناظر القلاع والموانئ مثل كولك واينابهتي (İnebahtı) ومتونة التي يرجع تاريخها الى منتصف القرن السادس عشر. وقد اظهرت هذه الكروكيات او الاسكتشات الحية، عددا من الموانئ والحصون بطريقة دقيقة ومنتظمة.

وتحتوي مخطوطة «سليمان نامه» على ٣٢ منمنمة، تصور هي الاخرى مدنا وقلاعا وموانيا، تتصل كلها بحملات سليمان القانوني على بلاد المجر عام ١٥٤٣، وكذا غارات بربروسة في البحر المتوسط في نفس العام. وفي القسم الاول الخاص بالغارات البحرية، رسمت السفن، وفي خلفيتها المدن والاسوار. وظهر ذلك في كل من نيس وتولون وجنوة. اما القسم الثاني فتظهر به مدن بودابست واسترجوم Esztergom وشتول فيسنبرج (Stuhlweissenburg) وساحات القتال ومواقع المعسكرات التي نزل بها الجنود فيما بين تلك المدن. ولم يمنع هذا من تصوير الكثير من انواع الاشجار والازهار والجبال والتلال. وتشبه مناظر هذه المنمنمات، شبها قويا، منمنمات قصة حملات السلطان سليمان القانوني في بلاد العراقين. ولم تظهر الصور الادمية اطلاقا في منمنمات هذه المخطوطات الثلاث. اما الالوان فتجمع بين الازرق والاخضر والاصفر والبرتقالي والاحمر، والذهبي احيانا؛ وقد اثرى هذا التباين في الالوان، الموضوعات المرسومة. والنموذج القديم او المبكر لهذه المنمنمات الخرائطية، هو ذلك الاطلس الذي يسمى بيري رئيسPîrî Reisاو كتاب البحرية (٢٥-١٥٢٦)، المحفوظ بمتحف طوب قابي سراي (خزينة ٦٤٢). وقد استخدمت صور مؤاني مدن نيس وكروني وميتوني وجنوه، الموجودة في هذه المخطوطة، كنماذج للمنمنمات الخرائطية فيما بعد؛ وهي المنمنمات التي عملت من اجل تركيبات المدن وطبوغرافيتها. وهكذا كان نصوح المطرقي، قادرا على تخطيط مواقع وساحات القتال والقلاع والحصون المرتبطة بالمعارك التي لم يساهم فيها، بالرجوع الى هذه الوثائق المصورة. ومن المحتمل ايضا، ان يكون فنانون اخرون، ممن كانوا يعملون مع نصوح، قد ساعدوه في بعض اعماله التصويرية. والواقع انه على الرغم من ان كل هذه الاعمال قد التزمت اسلوبا واحدا بصفة عامة؛ الا ان منمنمات المخطوطتين الاخيرتين : تاريخ السلطان بايزيد، وسليمان نامه، لايوجد بهما تاريخ ولا اسم مؤلف ولا اسم فنان او صانع؛ كما انهما تكشفان عن وجود فروق جديرة بالاعتبار فيما يتعلق بالمستوى الفني ذاته. وقد اقتفت التركيبة القوية للمنمنمات العثمانية المتأخرة، اثر الاسلوب الذي ارسى قواعده الفنان نصوح؛ وذلك فيما يتصل بتصوير الاحداث التاريخية، وتصوير الواقع المعماري، بما في ذلك القلاع والحصون.

وسليمان نامه، المؤرخة ٩٦٥/١٥٥٨، عمل عظيم الاهمية، ثنائي او مثنوي المقاطع، مكتوب بالفارسية، بيذ خطاط اذربيجاني اسمه : علي بن امير بك الشرواني. تضم المخطوطة ٦٩ منمنمة، وتصور احداثا مختلفة من عهد سليمان القانوني، وابهة حفلات الاستقبال ببلاطه، وخروجه للصيد واللهو، ومعاركه وانتصاراته. وجاءت المنمنمات كلها رائعة، سواء تلك التي رسمها الفنانون القوميون باساليبهم المختلفة، او تلك التي رسمها الفنانون الاجانب. وكان تذهيبها وتجليدها الفاخر، علامة مميزة، وبشارة بمولد فن منمنمات تاريخية عثمانية. وامتزجت في هذا العمل المؤثرات الشرقية بالمؤثرات الغربية، وظهر اسلوب يفيض بالحيوية وينطق بالواقعية. والانسان ليبهر حقيقة، بذلك الاصرار الملح لترسيخ اسلوب مناسب، قوامه الابتكار والحيوية والواقعية. وتعطينا المناظر المتنوعة، التي جمعت بين ترك وفرس ومجر، الكثير من الملاحظات والمعلومات، ويعرفنا بكثير

من انواع الملابس والسلاح. ففي معركة مهاج Mohacz (شكل ٢٣٦ أ)، يظهر سليمان القانوني مشاركا في القتال مع احد ابنائه، وتبدو اشكال الدروع والاسلحة والاعلام والملابس، كلها مرسومة بدقة وواقعية. ولعل منظر المعركة، قد تكرر في عدد من المنمنمات التي عملت فيما بعد. كذلك تظهر بوضوح هيئة الفرسان الثقيلة التسليح، وماهناك من فوارق بينها وبين رجال الخيالة وحركتهم الخفيفة السريعة (شكل ٢٣٦ ب). اما مناظر الصيد والقنص، بما فيها من اختلاط وتشابك وحيوية؛ فانها تخلق من الصيادين ومن حيوانات الصيد جوا يعكس انفعالات المطاردة. و لم يخل هذا الاتجاه، دون استمرار الاحتفاظ باهمية مناظر حفلات الاستقبال وحفلات الترفيه والمرح بكل تفاصيلها وتوزيعاتها الهندسية التركية القديمة، فضلا عما هناك من ثراء ورقة، (اشكال ٢٣٧-٢٣٩). غير ان مناظر اللهو والمرح، سادها جو مصطنع، بعيد تماما عن الواقعية؛ وقد جعلها هذا سقيمة معدومة الحيوية؛ وفي جملة ذلك مناظر السورنامات، وهي حفلات الختان المتأخرة.

اما قضية ان الفنانين المجر والفرس، قد عملوا تحت ادارة الترك وباشرافهم، ووفق التصميمات التي اعدوها لهم؛ فتبدو واضحة من تعدد اساليب تلك المنمنمات وكثرة مابها من تفاصيل.

ثم توقف هذا الاسلوب عن التطور في السنوات الاخيرة من حكم سليمان القانوني. ومع ذلك فان العشرين منمنمة التركية بكتاب «نزهة الاخبار در سفر زكتوار» Szgetuar التي كتبها فريدون باشا لصوقوللى باشا (٩٧٦/١٥٦٩)، توضح بجلاء ان مصوري المنمنمات الذين تدربوا على هذا العمل في عهد سليمان القانوني؛ كانوا قادرين على مواصلة استمرار هذا الاسلوب حتى نهاية القرن.

و فن رسم الصور الشخصية، الذي تطور كثيرا ايام السلطان سليمان القانوني؛ فانه يرتبط باسم فنان واحد هو «حيدر رئيس»، الاكثر شهرة باسم «نيكارى»Nigâri. وهذا الفنان من مواليد استانبول، وقد عمر ثمانين عاما وتوفى عام ١٥٧٣، وكان جنديا في اول الامر. وصوره محفوظة بمتحف طوب قابى سراي، وتبلغ مساحة بعضها ٣٠×٤٥ سم. وهي مرسومة على ارضية داكنة، وتعطي سحن افرادها تعبيرات صادقة وواقعية، وان لم يظهر هذا في حركة رسم الايدي والاقدام وباقي البدن. وتتركز اهم خصائص هذا العمل، في لوحة تصور سليمان القانوني – وهو في سن كبيرة – يتمشى في حديقة قصره، ويتبعه اثنان من حراسه المسلحين. وللمصور نيكارى صورة شخصية اخرى عملها لامير البحر خير الدين بربروسة، الذي قام بمجهودات واعمال عظيمة في البحر المتوسط. ويظهر امير البحر، في هذه الصورة، بلحية رمادية، قابضا بيد على صولجان ثمين اهدي اليه من السلطان، وممسكا بيده الاخرى زهرة قرنفل يشم عطرها. ونرى في اخر صوره الشخصية، صورة للسلطان سليم الثاني وهو يطلق سهما؛ وقد ظهر من خلفه حارسه ومن امامه رئيس مدربي بزاته وقد امسك بالفريسة. والرقش ثري وواضح، بينما الجانب التعبيري اميل الى الضعف. ويوضح اسلوب نكارى اصالة مميزاته الشخصية؛ ويجئ هذا هنا، اكثر مما جاء في منمنمات بمخطوطات اخرى من نفس المرحلة.

وقد التزم الاسلوب الكلاسيكي للمنمنمات التاريخية شكلا محددا، وهو يصور فتح زكتوار، اخر غزوات سليمان القانوني (شكل ٢٤١). اذ نرى في هذه المنمنمات، التي تغطي صحيفة بكاملها او صحيفتين متقابلتين، توازنا واضحا وعلاقة متناسقة، بين صور الاشخاص وبين التوزيع العام للموضوع. فقد اعطى

الافراد حيزا محدودا ولكنه كان واضحا بما فيه الكفاية. كما اننا نلمح في صور اخرى، مناظر لاتوجد بها صورا ادمية اطلاقا؛ الامر الذي يذكرنا باعمال المطرقي. والمنظر الذي يصور استقبال سليمان القانوني للملك اردل، يكوّن – من ناحية التركيب العام – قاعدة للمشاهد التي صورت لحفلات التتويج فيما بعد. ونجد هنا تفصيلا دقيقا للملابس والخيام واماكن الراحة. ومن الطريف ان نلاحظ وجود الحليات الهندسية من الاشكال المتقاطعة السداسية الاضلاع التي نعرفها في العمارة التركية القديمة، تزين خلفية العرش (لوحة ٢٨). وفي منظر اخر، يصور استقبال السلطان سليم الثاني بقصره لسفير بلاد فارس، نشاهد تنويعا اكثر من الزخارف المعمارية الهندسية.

وفي نسخة سليمان نامه المؤرخة ١٥٧٩، توجد خمس وعشرون منمنمة، كتبها لقمان بن السيد حسين العشوري الارموي. وهذه النسخة محفوظة ضمن مجموعة تشستر بيتي في دبلن؛ ونرى بها مناظر تحكي احداث السنوات الاخيرة من حكم سليمان القانوني ، مثل فتح زكتوار. ونرى في منمنمتين اخريين، جنود الفرسان والانكشارية وهم يشتركون في تشييع جنازة السلطان، وقد بدت عليهم علامات الحزن والحداد؛ وذلك من خلال تكوين دقيق الانتظام به جفاف نسبي في الاسلوب.

وفي خاتمة مخطوطة اخرى من عمل الفنان لقمان، عنوانها «شاهنامه سليم خان»، نشاهد ٤٣ منمنمة، تحكي معارك عهد السلطان سليم الثاني، وتصور القلاع والمدن التي غزاها. ويرجع هذا العمل لعام ١٥٨١. وقد كتبت هذه المخطوطة بالفارسية، بطريقة مثنوية. وهي تكشف لنا عن تطور ابعد مدى في اسلوب التصوير العثماني. وفي الموضوعات التي تشغل صحيفة باكملها، رسمت صور الاشخاص بحجم صغير؛ اما الذي سيطر على الجو العام للمشهد، فهو مناظر البحر والسفن وابنية العمائر. وتصور واحدة من الصفحات الكاملة، كنيسة آيا صوفيا وجامع السليمية. ويحدد الاسلوب المتنوع الذي بهذه المنمنمات، رجحان وجود فنانين مختلفين، عملوا معا في هذه المخطوطة. وتؤكد بعض الوثائق التي عثر عليها في الارشيف العثماني، ان «نقاش عثمان» وغيره من الفنانين، قد عملوا في هذه المخطوطة. وهناك عمل اخر من اعمال لقمان، اسمه شهنشاهنامه او ملك الملوك، تاريخه ١٥٨١، ومحفوظة بمكتبة جامعة استانبول. ويضم هذا العمل منمنمات تصور الاحداث التي وقعت خلال حكم السلطان مراد الثالث، وتوضح استمرارية الاسلوب الكلاسيكي لصور المنمنمات التاريخية. ولما كانت هذه المنمنمات التاريخية، لاتمدنا باسماء الفنانين، فقد اصبح من الصعب علينا تتبع اسلوب اي منهم.

وفي كتاب «هنر نامه» اي المهارات، وهو عمل آخر من اعمال لقمان، نرى بعض التغييرات؛ اذ توجد منمنمات جيدة في هذا العمل، وفي غيره من الاعمال، يربط بينها اسم المصور الاستاذ عثمان، الذي لانعرف عنه او عن مرسمه سوى القليل. وتتضمن اعماله – لو اخذناها بترتيب ظني لتاريخها – : سور نامه مراد الثالث (١٥٨٢)، ومطالع السعادة (١٥٨٢) وهي ترجمة تركية لكتاب في التنجيم والتنبؤ بالحظ، محفوظة بالمكتبة الاهلية بباريس. وهنر نامه (جزؤه الاول بتاريخ ٩٩٢/١٥٨٤، والثاني بتاريخ ١٥٩٢)، وشهنشاهنامه (١٥٩٢). ومع ان منمنمات هذه الكتب تربو على ٧٠٠ منمنمة، وتسودها وحدة الاسلوب بصفة عامة؛ الا ان ثمة اختلافات كبيرة فيما بينها من حيث المستوى الفني. وتمتاز المنمنمات التاريخية التي صورها عثمان ومرسمه، باسلوب ناطق بالحيوية، راقي المستوى. ويغطي الجزء الاول من هنر نامه، حياة ومعارك السلاطين

: من عثمان غازي الى سليم الاول، وبه ٤٥ منمنمة. وخصصت منمنمات الجزء الثاني كلها لسليمان القانوني، وعددها ٩٥ منمنمة. ومن الاعمال الاخرى الهامة، الحافلة بالتصاوير: السورنامة التي تضم ٤٣٧ منمنمة، تصور احتفالات السلطان مراد الثالث بختان ولده شهزادة. ومن هذه الاعمال ايضا شهنامه، في مجلدين (اولهما بمكتبة جامعة استانبول)، ويضمان ١٣٧ منمنمة تصف حكم مراد الثالث. ونضيف الى هذه المجموعة، ٦٨ منمنمة في كتاب مطالع السعادة وينابيع السيادة (في التنجيم) لمحمد السعودي. وقد ترجم هذا الكتاب الى التركية، لفاطمة سلطان، ابنة مراد الثالث. وهو محفوظ بالمكتبة الاهلية بباريس؛ وينحدر مؤلف الكتاب من اسرة كبيرة في نيكسار بالاناضول.

وتعطينا بعض هذه الاعمال، افكارا وامثلة لاسلوب منمنمات هنرنامه. ففي واحدة منها، يظهر السلطان مراد الثاني وهو يمارس اطلاق سهم من قوسه، في حضور مجموعة من السفراء، ويظهر من خلفه رجال حاشيته، وهم فوق خيولهم وفي مكان خصص لهم وراء احد التلال. اما منطقة الوسط، فقد تركت للسلطان، يعتلي فيها صهوة جواد يقفز، قفزة كاملة، ويصوب سهمه نحو هدف صغير، موضوع فوق طرف شاخص. وهذاالنمط من التوزيعات، التي تنقسم فيه الصورة الى ساحات منفصلة، ومجموعة نظارة تتجمع ابصارها واهتماماتها في نقطة واحدة، من الانماط الشائعة جدا ببلاد فارس.

ويتكرر هذا النمط من التكوينات والتوزيعات في مناظر حفلات التتويج، مع تعديل في هيئة الافراد. وكانت مناظر حفلات التتويج، تصور دائما بتدقيق خاص. وفي الصورة التي تحكي تتويج سليم الاول، نشاهد السلطان ومن حوله الوزراء وكبار رجال الحاشية في هيئة بالغة الفخامة.

ويظهر السلطان سليم الاول في منمنمة اخرى، وهو يصطاد فهدا في مقاطعة ذو القادر (وهي المنطقة التي تضم اقاليم مرعش والبستان وملطية وخربوط). ويختلف الاسلوب هنا عنه في الاسلوب التخطيطي؛ اذ يتحول الى اسلوب مفعم بالحركة والديناميكية؛ فنرى السلطان وهو يطلق العنان لفرسه، في اثر فهد، ونرى اثنين من كلاب الصيد، احدهما اسود والثاني ابيض، يطاردان حيوانات اخرى. ونرى في الجانب الاخر من التل، البيازرة، وقد وقفت طيور الصيد فوق سواعدهم؛ ونرى الى اليمين جدولا يفيض بالماء. ومنظر الصيد معالج معالجة واقعية بسيطة لم تعهدها المنمنمات الفارسية. اما صور الآدميين، فموزعة على جوانب اللوحة، تاركة المجال امامنا للمنظر الطبيعي الخلوي. ويبدو واضحا ان كلا من المنظر الخلوي وحركات الحيوانات قد درست دراسة دقيقة ومتأنية.

ونجد في المناظر التي تصور احداث المعارك وحصار المدن – في المجلد الثاني من هنرنامه – تمثيلا تاريخيا دقيقا لاصوليات ضرب الحصار وللعمائر والخيام المعاصرة، وذلك في اخراج واقعي كامل. ومن هذه المنمنمات : واحدة تصور حصار «فينا» على يد السلطان سليمان القانوني. ونقرؤ في اعلا هذه اللوحة «انسحاب بسبب جو الشتاء، بعد الاستيلاء على ضواحي المدينة». وتظهر هنا ابهة الخيام والابراج والعمائر مطابقة للواقع ومسايرة لاشكال وادوات الحرب في ذلك الوقت. وجاء حصار زكتوار ببلاد المجر (شكل ٢٤٢) وكأنه نمط كرّره او تناوله الرسام عثمان بعد عشرين سنة من «نزهة الاخبار» (شكل ٢٤١).

ونرى في منمنمة اخرى، السلطان سليمان القانوني يلهو بالصيد في قصره بمدينة بلوديف ببلاد البلغار. وفي الصورة : مباني القصر واشجاره التي يملاؤها النوّار؛ وقد جاء منظر الصيد في مقدم الصورة. وتوضح

هذه المنمنمة، مهارة السلطان سليمان في الرمي بالسهم، وتعطي صورة حية لسهم ينفذ من خلال شجرة، اثر خروجه من جسد خنزير بري، الى جانب ثلاثة اخرين، ترنحت باجسامها فوق الارض. وظهرت مناظر العمائر بتفاصيلها الدقيقة، ومن غير تعديل في اشكالها.

اما معركة موهاكس الكبرى، التي حدثت في وادي موهاكس، حيث اوقع السلطان سليمان القانوني الهزيمة بملك المجر، فقد رسمت باسلوب مختلف تماما في تكوينه عن تلك الاساليب التي استخدمت في منمنمات اخرى. ذلك اننا نجد في رسم هذه المعركة، محاولة لاظهار الفزع والصخب والفوضى التي تسود مثل هذه المعارك. وتبدو التلال والجبال وكانها قد غطيت بعسكر من الانكشارية ومن الخيالة والمدفعية. هذا بينما يظهر السلطان مميزا عن الجميع بحجم اكبر، ومعتليا ظهر جواده.

وفي منمنمة تصور سباقا للخيل، في واحد من مهرجانات حفلات ختان الامراء، نرى مظاهر السكينة والامان والمرح معا. ونرى السلطان فوق عرشه امام خيمة يحيط به كبار رجاله وافراد حاشيته. وتبدو حركات الفرسان وركض الخيول، وكأنها كلها مدروسة بعناية وعن قرب وبدقة متناهية. وقد ترك مقدم الصورة خاليا، ليفسح المجال امام حركة السباق لتنطلق الخيول بحريتها؛اما الاشخاص فقد تجمعوا في اخر الصورة او حول الخيمة. ويوجد منظر يحكي استقبال السلطان سليمان لابن الملك اردل وامه. ويعتبر هذا المشهد من انجح التكوينات التي رسمت بالمخطوطات، حيث تظهر فيه التفاصيل دقيقة للغاية (شكل ٢٤٠).

وفي احدى المنمنمات التي تحكي بعضا من حياة السلطان سليمان القانوني، تظهر صورة للصدر الاعظم صوقوللى محمد باشا، وهو يساعد السلطان على النزول من فوق ظهر حصانه، ليحمل على محفة، وذلك عندما مرض اثناء معركة زكتوار. ويظهر الجيش بعد ان فاجأته الاحزان الغامرة، وبعد ان انتقل من نصر الى نصر، وقد غمره الوجوم المعبر عن الحب والاحترام. ونرى ذلك مصورا ببراعة فائقة وفي اطار تكوين بسيط وديناميكية هادئة.

وفي منمنمات«السورنامه»، تصرف المصور عثمان بحرية اكثر، فاختار تكوينا مستقلا لكل مجموعة، وعالج كل واحد من هذه التجمعات باعلى درجات المهارة. واظهرت صوره هذه، دقة وانضباطا كبيرين بالنسبة لحياة واعمال صناع هذا العصر.

وفي منمنمات الصفحات المتقابلة، نجد صورا للمهرجانات التي كانت تقيمها نقابات الحرفيين، لاظهار مهاراتهم. هذا بالاضافة الى مناظر الولائم وحفلات المرح والترفيه، التي كانت تستمر اربعين يوما، في ميدان سباق الخيل – في مناسبة اعياد الختان. وتكونت خلفية المنظر من قصر ابراهيم باشا، مع مقاصير للسلطان ومسؤلي البلاط. والواقع ان الرسام عثمان، بتصويره حياة الناس في استانبول، واحوال التجار والصناع وهم يمارسون قضاء اعمالهم، وهم كذلك بملابس عصرهم؛ يكون قد ابتكر لونا جديدا بالكامل في فن تصوير المنمنمات. وبتركيزه على الخصائص التي تميز كل منظر – كما فعل في تلك اللوحة التي تمثل صناع الزجاج الملون (لوحة ١١) او تلك التي ينفخ فيها الزجاجون وهم امام آتونهم– يكون قد اعطى استقلالية لكل عمل واعطى كذلك تصورا افضل للموضوع الذي قدمه (لوحة ٢٩). ومشاهدة هذه الصور، تبعث فينا المرح والبهجة، اللذين تشيعهما تلك الاحتفالات؛ ويجعلنا نستعيد صورة من احاسيس الناس ومشاعرهم في تلك المرحلة (لوحة ٣٠). وتشير الابحاث التي قام بها ن. اتاصوى، ان اسما جديدا من «فوجا» بمقاطعة

هرسك، وهو «انتظامي»، قد شغل موقع لقمان، ككاتب لكل كتب الملوك، وككاتب سورنامه أيضا؛ ومع ذلك فهناك مايشير الى وجود سيرنامه واحدة يذكر انها من بين الاعمال التي قام بها لقمان. ولابد ان يكون هذا العمل فصلا واحدا ضمن المجلد الثاني من الـ «هنرنامه».

ظل اسلوب عمل المنمنمات التاريخية ساريا حتى نهاية القرن ١٦، ويتضح هذا من مخطوطة شهنشاهنامه، التي تضم ٩٥ منمنمة، موزعة على مجلدين. ويحتوي المجلد الاول — المحفوظ بمكتبة جامعة استانبول — على ٤٢ منمنمة، تحكي احداثا من حكم السلطان مراد الثالث، وتصور حفلات ختان الامير محمد باسلوب منمنمات السورنامات. ولابد ان يكون هذا العمل من انتاج مرسم «عثمان». ونجد هنا منظرا على صحيفتين متقابلتين، يظهر فيهما الجيش العثماني يستعد للقتال لمعركة مقبلة. والمنظر مصور ببراعة فائقة، تظهر به مجاميع ضخمة من البشر باحجام صغيرة، على ارض المعركة، في مواجهة واحدة من القلاع. اما كتاب التنجيم والتنبؤ بالحظ والمستقبل (١٥٨٢) المودع بالمكتبة الاهلية بباريس (ملحق تركي)، فهو مما عمل لفاطمة خاتون ابنة السلطان مراد الثالث. وبهذه المخطوطة ٦٨ منمنمة؛ والصورة الشخصية التي بهذه المخطوطة، وكذا الاثنتي عشرة صورة التي ترمز الى بروج التقويم، كلها من عمل يد عثمان ذاته. وتتجلى في هذه الصورة، الدقة وعلو المستوى. وقد صفت الصور في اربعة اعمدة، وشغل كل عمود سبعة اشخاص ومع انها صغيرة، الا انها تكشف عن براعة فنية ودقة، وتبدأ اللوحة بهيئة الكواكب السيارة ثم بالسلطان والبكوات، ثم مجموعة القائمين بالتسلية والترفيه وهم يعرضون اعمالهم؛ وفيهم اساتذة الفنون والصناعات المختلفة، مع ذكر اسماء الحرف مكتوبة بطريقة تقليدية بارعة الى جوار كل حرفة. ويغلب ان يكون هذا العمل من انتاج مرسم عثمان، ومما انتج تحت اشرافه ورعايته. وتضم هذه المخطوطة، منمنمات اخرى عديدة، لكنها من مستوى اقل وباسلوب متخلف.

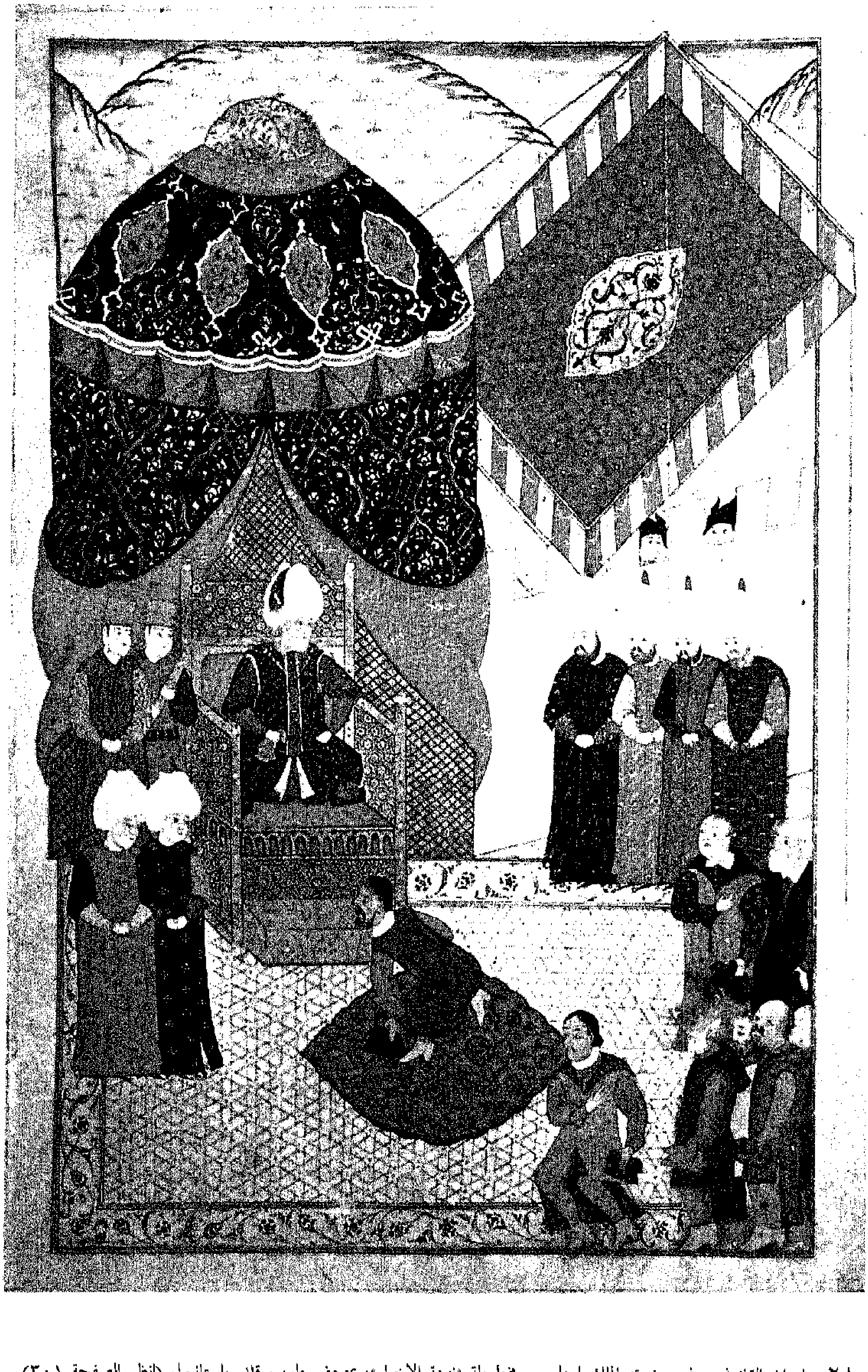
وفي مخطوطة «نصرت نامه» او كتاب النصر (١٥٨٤)، منمنمات تاريخية تركية؛ تصور الحملات على جورجيا واذربيجان، وحروب لالا مصطفى باشا في قبرص؛ وذلك في مجموعة منمنمات عددها ٤١ منمنمة، جاء معظمها على صحيفتين متقابلتين. ونرى في واحدة من تلك المنمنمات، مصطفى باشا علي الفلكي الذي سجل الحرب يوما بيوم، وهي يهدي عمله هذا الى لالا مصطفى باشا. ونلمح في ادنى هذه اللوحة، جماعة من الموسيقين والدروايش وهم في حلقة ذكر؛ كما تقابلنا هنا — مرة اخرى — الزخارف الهندسية المعمارية.

وفي كتاب «شجاعت نامه» لآصفي باشا، المؤرخ ١٥٨٦ والمحفوظ بمكتبة جامعة استانبول، ٧٧ منمنمة، تصور الحملات الحربية التي قام بها اوزدمير اوغلى عثمان باشا على بلاد فارس وفي الحرب التركية الروسية. وقد عمل هذه المخطوطة التركية، مجموعة من الفنانين شغلوا انفسهم برسم المنمنمات التاريخية التركية. وتختلف هذه المنمنمات عن غيرها، اسلوبا ومستوى، من حيث الرقش والتذهيب.

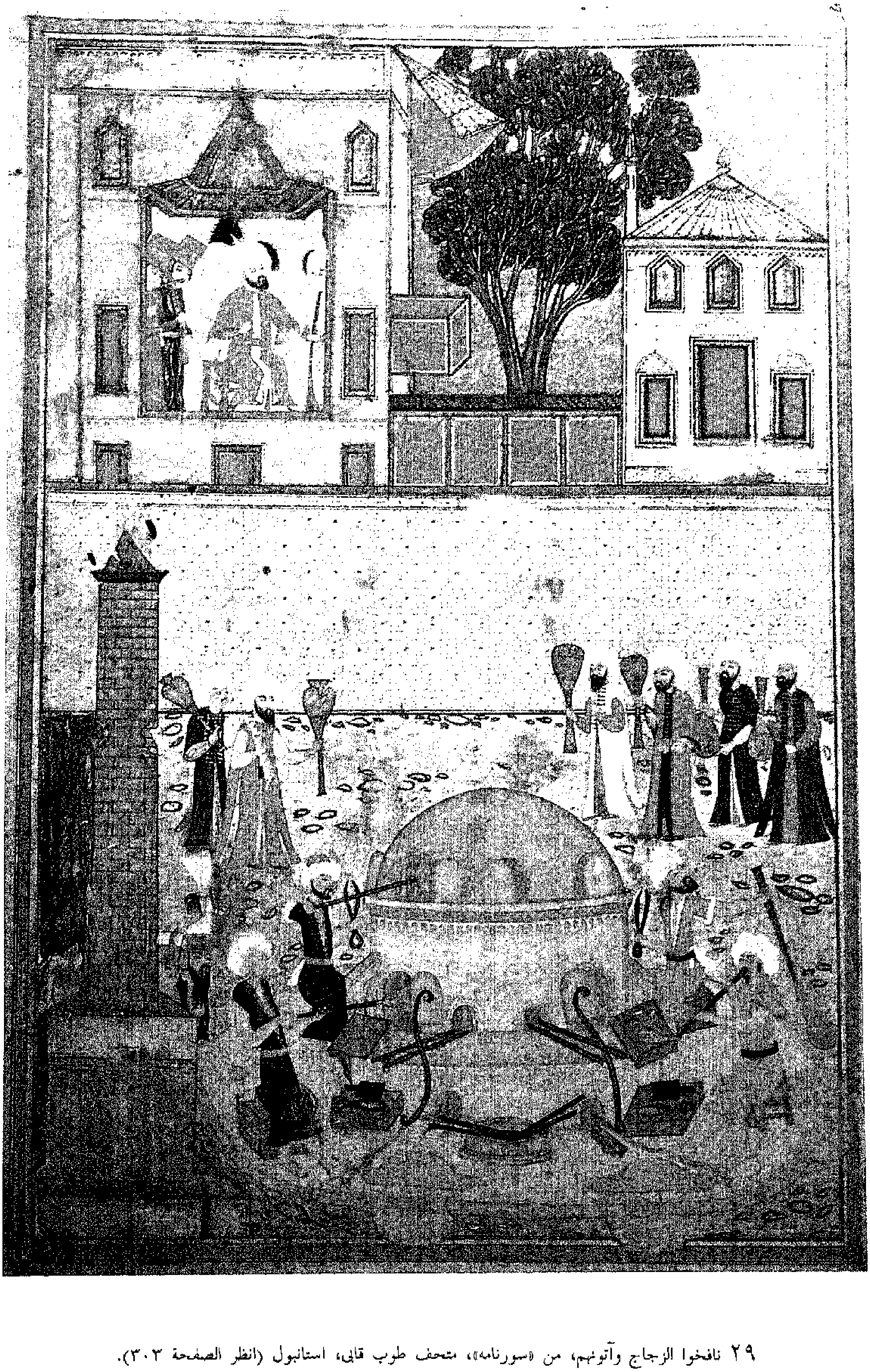
ومخطوطة «كنجينه يُ فتحي كنجه»، التي تتعلق بفتح كنجه ببلاد اذربيجان، والتي قام بعملها فرهاد باشا (١٥٨٩)، تحتوي على ٢٠ منمنمة. وتكشف هذه المنمنمات عن عمل في منتهى الدقة، واستخدام مفرط للذهب. ويبدو من اسلوبها ووحدة صياغتها الفنية، انها من عمل يد واحدة. اما المخطوطة التي تحمل عنوان «تاريخ فتح اليمن» والتي تتضمن اخبار فتوحات بلاد العرب وتونس وحملات سنان باشا التي انتهت عام ١٥٩٤ اي ايام مراد الثالث؛ فهي محفوظة بمكتبة جامعة استانبول، وتضم ١٠٤ منمنمة، تقوم دليلا

٢٦ جم سلطان، لوحة شخصية، بمتحف فرير ، واشنطن (انظر الصفحة ٢٩٧).

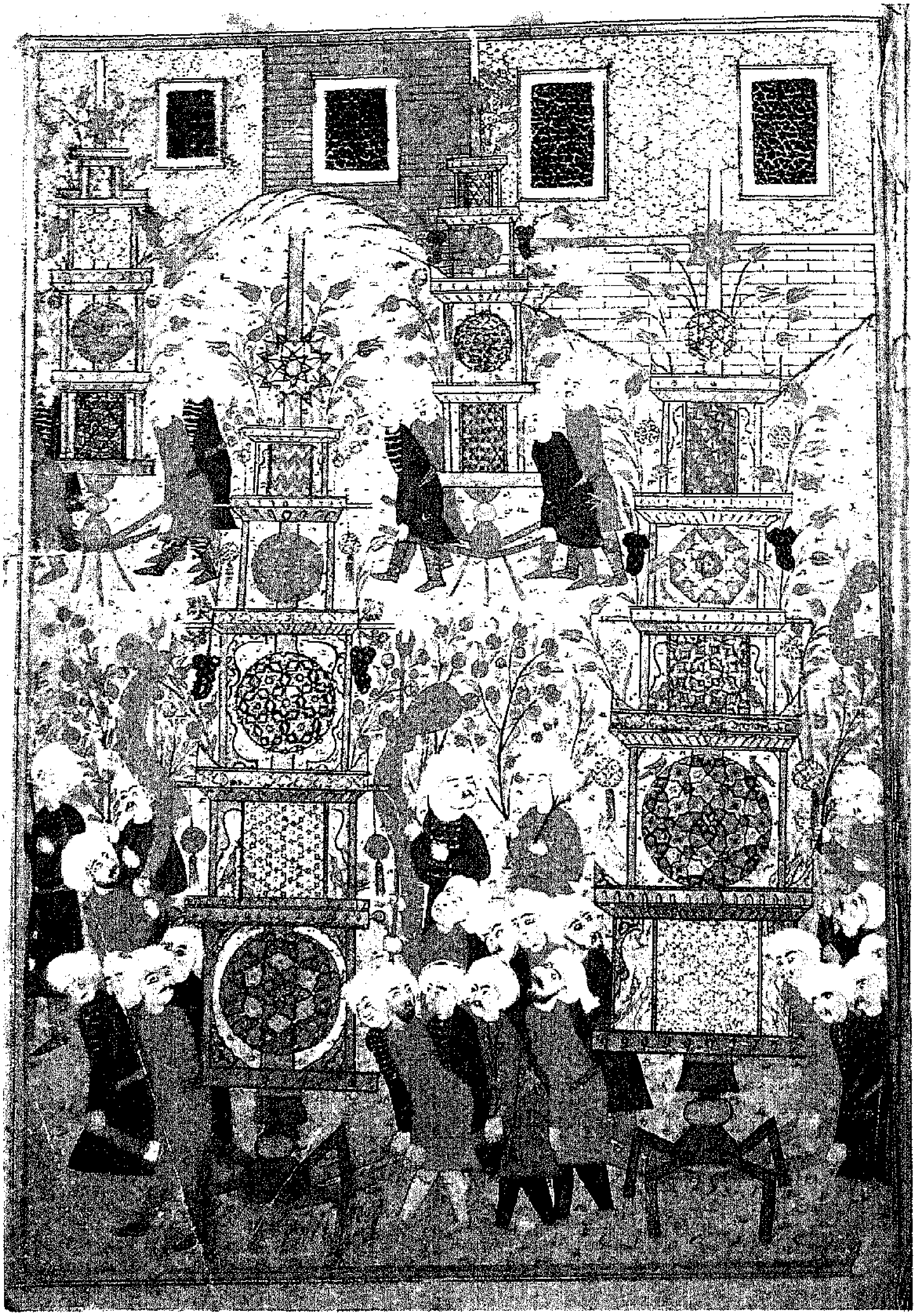
٢٧ بلاط سليمان، من سليمان نامه، مجموعة تشيستر بيتي، دبلن (انظر الصفحة ٢٩٨).



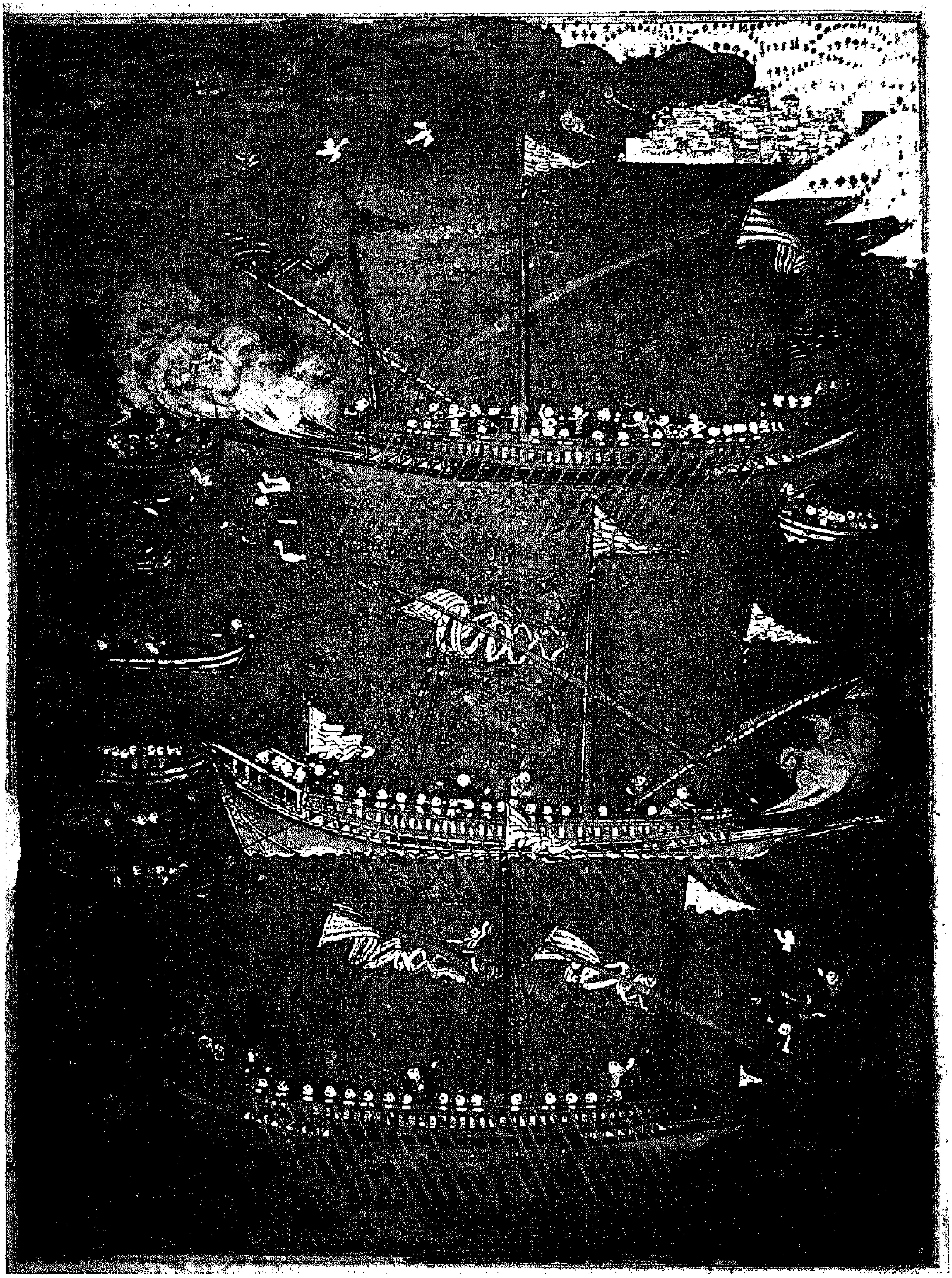
٢٨ سليمان القانوني، وفي حضرته الملك اردل من مخطوطة «نزهة الاخبار»، بمتحف طوب قابى باستانبول (انظر الصفحة ٣٠١).



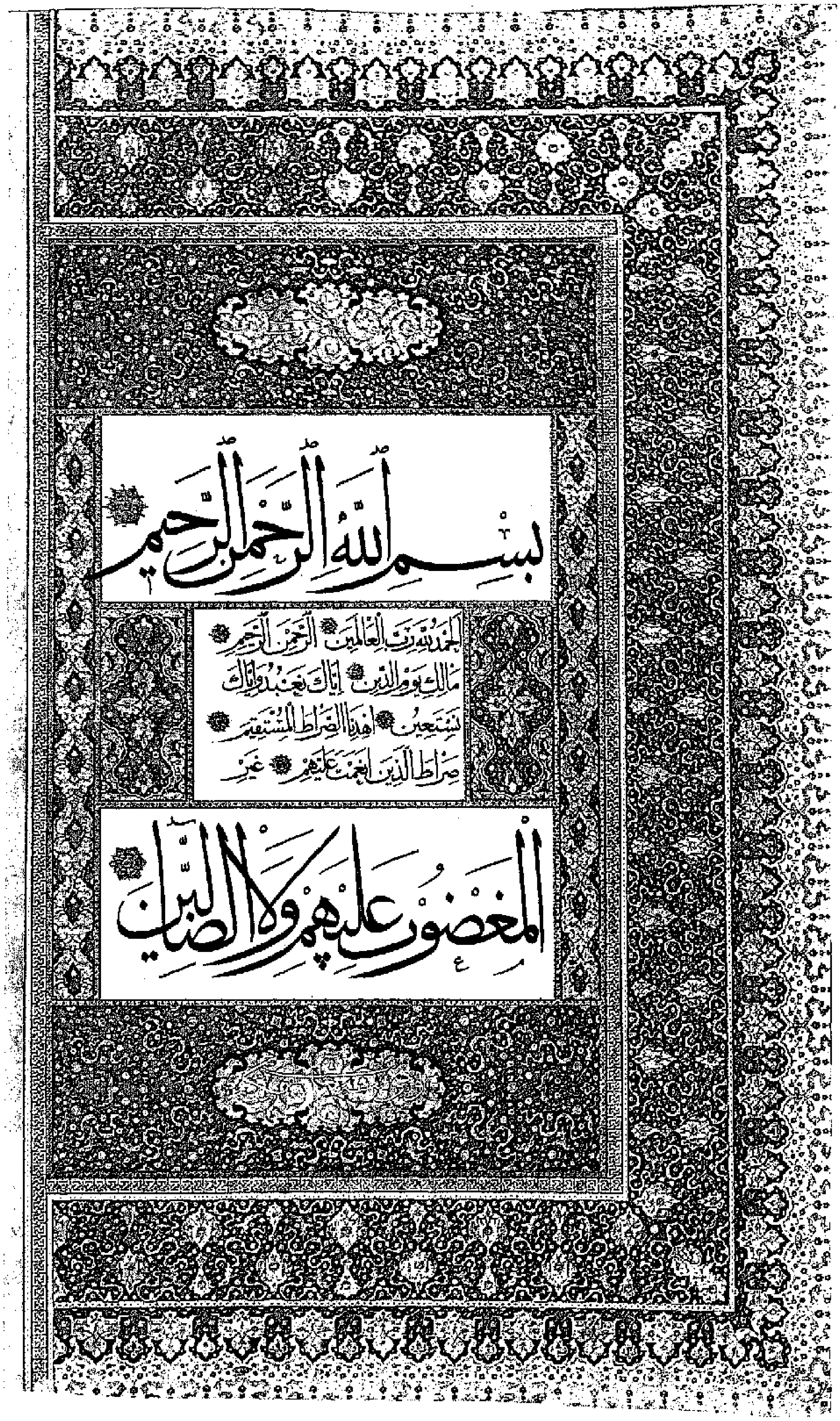
٢٩ نافخوا الزجاج وآتونهم، من «سورنامه»، متحف طوب قابي، استانبول (انظر الصفحة ٣٠٣).



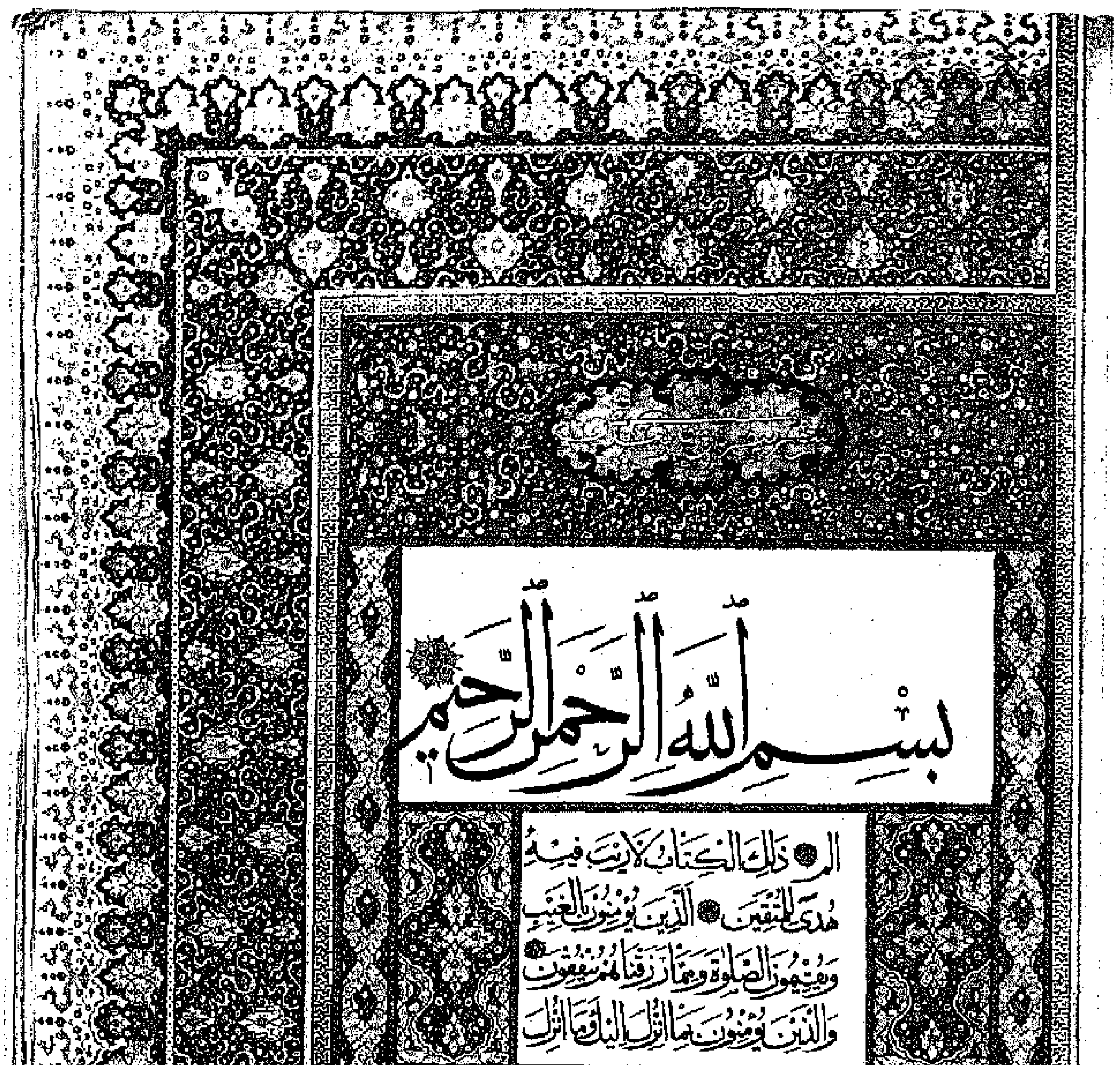
٣٠ العاب وحِيَل للاحتفال «بالختان»، من «سورنامه» متحف طوب قابى، استانبول (انظر الصفحة ٣٠٢).



٣١ غلايين كنعان باشا، من «باشانامه» ١٦٣٠، مخطوطة بالمتحف البريطاني (انظر الصفحة ٣٠٥).



۳۲ صحيفة اولى مذهبة من القرآن الكريم، بخط احمد قره حصارى، بمتحف طوب قابى (انظر الصفحة ۳۰۹).



٣٢ أ صحيفة مذهبة من القرآن الكريم، بخط احمد قره حصارى، بمتحف طوب قابى (انظر الصفحة ٣٠٩).

اخر على المستوى الرفيع، الى جانب الافراط في استخدام التذهيب في صفحاتها. وكذلك فانها تؤكد استمرار احتفاظ استديوهات القصر ومراسمه، بالانتعاش والحيوية فيما يتصل باسلوب انتاج المنمنمات التاريخية. وهناك منمنمة واحدة، في مخطوطة تركية باسم «غزوات عثمان باشا»؛ وهي عبارة عن حملات اروان او (روان) التي قام بها اوزدمير اوغلى عثمان باشا. وهي لاتخرج في اسلوبها عن نفس الاسلوب المعروف.

ويجيء مع بداية القرن السابع عشر، المصور حسن باشا. ونشاهد له اربع منمنمات في اكرى فتح نامه، حيث يصور فتح هذه المدينة المجرية (Eger)على يد السلطان محمد الثالث حول عام ١٦٠٠. ...ث من هذه المنمنمات، تشغل صحيفتين متقابلتين. وهي مصورة بالاسلوب الطبيعي الذي اشتهر به مرسم القصر. لكننا نلاحظ بعض التدهور في اسلوب الرسم واستخدام الالوان؛ غير ان هذا لم يقلل من حيوية صور الاشخاص؛ ولاسيما في تلك الصورة الشخصية التي للسلطان محمد الثالث.

وتشبه منمنمات «خوتين فتح نامه» المنمنمات السابقة تماما. واسلوب خوتين فتح نامه، قصصي ملحمي، وبها ٢٠ منمنمة، جاء معظمها على صحيفتين متقابلتين. وهي تصور قصة حملات السلطان عثمان الثاني على خوتين (٢١-١٦٢٦) والاستيلاء على المدينة وحصونها، مع تصوير تحركات الجيوش. ونلاحظ استمرارية الاسلوب الكلاسيكي في انتاج المنمنمات التاريخية، رغم وجود فروق واضحة في استخدام الالوان وفي بناء الموضوع. ويضم ديوان «نادري»، الذي كتب ملحمة خوتين فتح نامه (واسمه الحقيقي محمد بن عبد الغني، المتوفى ١٦٢٦) تسع منمنمات تصور احداثا من عصر السلطان محمد الثالث وعثمان الثاني. ونجد في هذه المنمنمات، وجنبا الى جنب، الاسلوب الكلاسيكي للمنمنمات التاريخية، والابتكار والتجديد في استخدام الالوان والعناية بالتفاصيل والواقعية، مع محاولات «للتطور» في رسم الاشكال المعمارية، لم تكن مألوفة من قبل.

وهناك مخطوطة على جانب كبير من الاهمية - ترجع الى اوائل القرن السابع عشر - محفوظة بالمتحف البريطاني بلندن، تحت عنوان «باشانامه» - تضم هذه المخطوطة اشعارا لطلوعي ابراهيم افندي من قالقاندلن (Kalkandelen) (في البانيا)؛ وتضم الى جانب هذه الاشعار، عددا من المنمنمات. وقد كتبت عام ١٦٣٠، تكريما لكنعان باشا لما قام به من اصلاحات في اقليم روملي (البلقان). وينتقل كنعان باشا بعد ذلك من الروملي الى بلاد القرم، وتحكي الاشعار قصة معركته البحرية التي انتصر فيها على قراصنة القوزاق في البحر الاسود. وكل منمنمات هذه المخطوطة - الا اثنتين فقط - اصابها التلف من جراء الرطوبة. ونرى في هذه المنمنمات صورة كنعان باشا يقود غلايينه في مواجهة قراصنة البحر الاسود، باسلوب دقيق في تفاصيله، غريب في استخدامه للالوان، مع عناية ودقة بالغتين، تجعل من هذا العمل وثيقة عظيمة قيمة بالنسبة للملاحة البحرية في ذلك العصر (لوحة ٣١).

ثم نصادف تغييرا كبيرا في مخطوطة اخرى مصورة في تلك الفترة بعنوان «الشقائق النعمانية»، وهي ترجمة تمت في عهد عثمان الثاني، وتضم ٤٩ منمنمة من عمل احمد مصطفى المشهور «بالنقشى». ويصور هذا العمل حياة عديد من اعلام الاتراك وشيوخهم وعلمائهم، وعلاقاتهم بالحكام العثمانيين. وتكوين وبناء هذه المنمنمات بسيط جدا، والالوان غير مألوفة، وصور الاشخاص تبدو جامدة وان رسمت بشيء من التأنق. ونلاحظ هنا، تشابها في مجالات تحديد الاشكال المعمارية باسلوب «المنظور»، نرى مثيلا له في ديوان

«نادري»، مما قد يرجح ان صور منمنمات هذه الاخيرة، من عمل «نقشي» ايضا.

وفي القرن الثامن عشر، حظى الفنان «لوني» بشهرة فائقة، اذ كان شيخا لمصوري السلطان احمد الثالث. واسم هذا الفنان الحقيقي : عبد الجليل جلبي، وهو من مواطني ادرنة؛ ومات عام ١٧٣٢. انتج هذا الفنان كغيره منمنمات في لوحات مستقلة، وتبلغ اعماله حول ١٣٧ منمنمة، تزين سورنامه كتبها الشاعر وهبي، وتضم حفلات ختان الامير سليمان بن السلطان احمد الثالث.

وتعتبر الصور الشخصية التي رسمها «لونى» للسلطان احمد الثالث، ولكبار شخصيات عصره، في مستوى الاعمال الفوتوجرافية. فهي لاتحدد خصائص اسلوب بذاته، ولاتتضمن اتجاها فنيا بعينه. ووجوه الاشخاص متشابهة تقريبا في كل هذه اللوحات المفردة؛ وكل ماهناك من اختلافات، ينحصر في اشكال الملابس.

وهناك منمنمة لاربع سيدات يعزفن على الالات الموسيقية. وتشع هذه المنمنمة بالكثير من دفء الاحاسيس، كما انها تمدنا بمعلومات عن الالات الموسيقية التي كانت تعزف عليها النساء، في ذلك الوقت. وتكاد الصورة تعطي المشاهد، الاحساس بانه على وشك ان يستمع لقطعة من الموسيقى الخفيفة الرقيقة (شكل ٢٤٣). ونرى فتاة ترقص في استجابة وانسجام مع نغمات الموسيقى، وبحركات رشيقة، مرسلة برنين الصاجات من بين اصابعها ولايمنع هذا بالطبع ان نلاحظ ان وجهها جامد خال من التعبير.

وتكشف اعمال «لونى» عن ازدياد في تأثير الفنانين الاوربيين خلال حكم السلطان احمد الثالث.

وتوجد صورة يظهر فيها السلطان احمد الثالث مع وزيره قوجه يوسف باشا؛ وهذه ترجع الى بداية القرن التاسع عشر؛ وتنعدم فيها بالكامل، كل خصائص تصوير المنمنمات، كما انها تدخل في دائرة رسم المنظور بمفهومه الغربي. ثم يأخذ فن التصوير في التطور تدريجيا، وبالتوازي مع الاساليب الاوربية.

وقد اشتمل فن التصوير العثماني، بالاضافة الى الصور الشخصية، والمناظر المتعلقة بالاحداث التاريخية وحياة البلاط؛ على اعمال قيمة ذات اصالة، وذلك عن طريق تصوير مناظر تحكي فنون الحرب وحصار المدن والقلاع واشكالها .. ورغم ان تكوين او بناء هذه الصور – ولاسيما فيما يتعلق بالمناظر الخلوية وخلفيات او ارضيات اللوحات – ظل وثيق الارتباط بالتقاليد التي نبتت جذورها بايران؛ الا ان التعامل معها هنا قد تم باسلوب كله واقعية. واستخدم الفنانون كل الوسائل المتاحة لهم، ليقدموا لنا اصدق وادق تصوير ممكن للحوادث الحقيقية. وان الانسان ليعجب، بالاضافة الى هذا، بذلك النجاح الغريب في تصوير الطبيعة، ولاسيما في : مشاهد سباق الخيل ومعارك القتال التي اغرم بها العثمانيون كثيرا. ونضيف الى هذا، ان الواقعية التي صورت بها الاحداث التاريخية، جعلت الابتكار والتطوير، امرا لاوضوح له. وكان لهذا اثره، إذ حال بدوره دون قيام اسلوب محدد للمنمنمات العثمانية. واخيرا فان الانسان ليواجه، عند النظر الي منمنمات هذه المرحلة، بجو من البشر والمرح والبهجة، وبمجموعة من الالوان الزاهية، يلعب فيها الاحمر دورا بارزا، وهو جو يثير في الانسان الضحك الممزوج بالسخرية احيانا.

الفصل التاسع والعشرون

الخط والخطاطون

احتلت الكتابة في فنون الاسلام، موقعا بارزا وهاما، في العمارة وفي اشغال الحفر على الحجر، وفي الزخرفة بالطوب او على البلاطات الخزفية، او على الاخشاب والمعادن والمنسوجات. وقد صار الخط العربي عنصرا كثير العطاء في كل فروع الفن التركي. بل انه اضفى كثيرا من الحيوية على ماأقيم من منشئآت معمارية. والخط الكوفي، هو ذو الزوايا الحادة؛ اما الخط اللين او المستدير الحروف فهو المعروف بخط النسخ، ومن هذا الاخير، وفي مرحلة مبكرة، نبت خط جديد عرف باسم خط الثلث. وعلى ايام السلاجقة شاع استخدام نمط زخرفي من الحروف عرف باسم الكوفي المزهر والكوفي المضفّر او المجدول.

واستخدم الكوفي المعروف بحروفه الغليظة وزواياه الحادة، في الكتابة على الرق. وهذا النمط من الخط، ينسب – كما يرى البعض، وان لم يقم الدليل على ذلك بطريق القطع – الى مدينة الكوفة، بالعراق. وكان يستخدم بكثرة في السنوات الاولى من الهجرة، كاستخدام النسخ والثلث فيما بعد؛ ثم قل استخدامه بصفة عامة في القرن السادس عشر.

ومن انماط الخط المستدير، كما قلنا، النسخ والثلث. والنسخ هو قاعدة خط الثلث؛ وقد شاع استخدامه في المصاحف وفي المخطوطات التي تتناولها ايدينا اليوم. اما الثلث فذو مدّات او سيقان طويلة مستقيمة، تتباين مع باقي حروف هذا النمط المستدير او اللين. ولم يبلغ الثلث اجمل مراحل تطوره، الا في القرن السادس عشر. ثم جاء بعد نمطي النسخ والثلث، نمط ذو حروف لينة، كبيرة الحجم؛ وسمى باسم «الجلي» او الشديد الوضوح. ولم يكن خط الجلي، مجرد عملية تضخيم لخط الثلث؛ ولكن له في الحقيقة بناء وتفاصيل تختلف عن الثلث تماما. وقد استخدم هذا النمط اساسا، في تزيين واجهات العمائر الدينية.

وعندما دخل الترك الاسلام في القرن العاشر الميلادي، التزموا بالخط العربي، لغة القرآن؛ وجعلوا من كتابة الخط، فنا من فنونهم.

كان ياقوت الاماسي (من اماسية)، خطاطا تركيا يعمل كاتبا لدى المسعتصم(٤٢–١٢٥٨)، آخر خلفاء بني العباس. وقد استفاد هذاالخطاط، من استخدام قلم مقطوطة بميل، في كتابة النسخ والثلث والجلي؛ وبهذا يكون قد تحرك خطوة في طريق جديد. ولقي خط النسخ، على يد ياقوت، الروح التي جعلت منه حقيقة، نمطا كلاسيكيا. وحدث الشيء ذاته لخط الثلث، الذي ظل يكتب بطريقته واسلوبه، دون تغيير يذكر،

لمئات من السنين. وقد تحول هذا النمط، على يد ياقوت، الى نوع من التحليل التشريحي، واعطاه، من خلال تفاصيله الدقيقة، انسب الاشكال واكثرها ظفرا بالقبول (شكل ٢٤٥). ويعتبر ياقوت، هو الذي أرسى القواعد الصلبة لفن الخط عند الاتراك، بترسيخه كل الاصول والصفايت المميزة لستة من انماط الخط العربي المختلفة؛ وهي التي عرفت فيما بعد باسم «الاقلام الستة».

ولم يحدث بعد تلك القفزة،تغيير يذكر حتى العصر العثماني. وقد جعل الترك من الخط فنا جميلا في استانبول. وفي القرن الخامس عشر، مارس الشيخ حمد الله – وهو من اماسية ايضا – كتابة الانماط الستة السابقة؛ ووضع لها قواعد على اسس محددة، تتصل بنسب جسم الانسان وقواعد تشريحه. واصبح حمد الله بهذا، استاذا لكل الخطاطين في جميع انحاء العالم الاسلامي، واطلق عليه لقب «قبلة الخطاطين». وكان حمد الله نفسه، معلما للسلطان بايزيد الثاني، قبل توليه السلطنة. وذات يوم سأل السلطان معلمه – وكان يكن له كل الاحترام، ويحمل له محبرته – عما اذا كان من الممكن ابتكار انماط اخرى من الخط، تختلف عما هو معروف للعرب والفرس. واعتكف الشيخ حمد الله اربعين يوما، بعد سماعه رغبة السلطان، ولم يكلم احداً الا بعد ان توصل الى ستة انماط اخرى جديدة، تختلف عن الانماط الستة السابقة. وسميت هذه الانماط، بالانماط الستة الجديدة او الاقلام الستة : النسخ والثلث والريحاني والمحقق والتوقيعي والرقعة.

واستمر النسخ يستخدم في الاعمال الدينية، لاشتماله على تنويعات كثيرة وجميلة. وكانت افضل انواعه : الخردة والغباري. اما النوع المعروف بالنسخ «القرمة سي» (اي الدقيق الضيق)، فهو نمط لم يعرف النقط او الشكل. والغباري نمط دقيق جدا من الخط؛ وقد كتبت به رءوس السور القرآنية.

ويعتبر خط الثلث، الاب او الجد لكل ماجاء من انماط الخطوط، وعنه تفرعت كل انواعها. غير ان حجمه الكبير لم يجعله مناسبا لكتابة النصوص والمؤلفات، ولذا اقتصر استخدامه على كتابة عناوين الكتب، والعبارات الدعائية، كالبسملة التي يبدأ بها كل عمل، وكاللوحات القرآنية وشواهد القبور، وبعض كتابات اخرى مماثلة. اما الخط ذو المميزات الكثيرة، والذي شاع استخدامه في العمائر الدينية، فهو خط الجلي.

بلغ خط النسخ على يد الشيخ حمد الله، اعلى درجات نضجه. وبينما كان منحصرا في نطاق ضيق، ايام ياقوت المستعصمي، نراه، على عهد حمد الله، ينطلق انطلاقة واسعة، ويتحرك في وحدة عضوية تجمع بين سطوره. اما الثلث، الذي يدين بتكوينه الى ياقوت، فنراه يتترك بالكامل، على يد الشيخ حمد الله، ويكتسب قيمة جمالية عالية. وخط الجلي، الذي ظهر اول ماظهر على يد ياقوت، قد انتقل هو الاخر الى مرحلة كماله وكلاسيكيته على يد الشيخ حمد الله. وقد مات الشيخ حمد الله عام ١٥١٩، ودفن بمقابر قرجه احمد. ونشاهد من اثار هذا الفنان : الكتابة التي تعلو المدخل الرئيسي لجامع بايزيد في استانبول، والكتابة التي بخط الجلي، التي فوق باب الشادروان الموجود بصحن المسجد، والكتابة التي بمسجد السلطان بايزيد في اماسية. وكتب الشيخ عددا من المصاحف ومئات من المخطوطات، واعطى فن الخط العثماني عموما شكله الكلاسيكي، وقدرته على التأثير، واحتفاظه بالحيوية؛ تلك الصفات التي لازمته عدة قرون، وحتى يومنا هذا (شكل ٢٤٦).

ومع ان علي بن يحيى الصوفي، الذي ترعرع في كنف السلطان الفاتح، يعتبر اقدم من الشيخ حمدالله، الا انه لايمكن ان يقارن به. وكان الصوفي مسئولا عن الكتابات التي على مسجد الفاتح باستانبول. والتي

على باب همايون بقصر طوب قابي. وقد ظفر دون شك بقدر كبير من النجاح، وعلى الاخص في اسلوب الكتابة المتقابلة المعروفة بالمثناه.

ثم طور احمد القره حصاري خط الجلي في القرن ذاته، مثلما فعل الشيخ حمد الله؛ وبني تطويره على المعايير والاصول التي وضعها كل من ياقوت وحمد الله. ولذا لم يكن هناك تغيير سوى في نسب التكوين، مثل غلظ المدات بدلا مما كانت نحيلة، مثلما فعل باقي خطاطي الترك. ويتضح من التوقيعات ان القره حصاري كان تلميذا لاسد الله كرمان، هذا مع انه يقال ان علي بن يحيى الصوفي كان اول اساتذته. واحمد القره حصاري هو المسئول عن الكتابة التي بخط الجلي الموجودة بجامع السليمانية باستانبول. كما انه عكف على كتابة اثنين من الانماط او الاقلام الستة المعروفة، وهما الريحاني والمحقق، ويكون بذلك وضع اسلوبا جديدا لنفسه. ومع ان جانبا من اسلوب القره حصاري مشتق اساسا من ياقوت الاماسي او ياقوت المستعصمي، الا انه يمكن القول فيه، ان خطه كان اجمل من خط ياقوت. واسلوب القره حصاري في الجملة، قوي في كل من النسخ والثلث. ويحتفظ متحف طوب قابي سراي بنسخة رائعة ومذهبة له من القرآن الكريم، وهي مما عمله للسلطان سليمان. وتعد هذه النسخة من تحف القرن السادس عشر الفنية (لوحة ٣٢). وهناك انماط مختلفة من البسملة تعتبر في حد ذاتها لوحات مستقلة؛ والامثلة المنشورة منها هنا (شكل ٢٤٤) هي نماذج لفن الخط عند الاتراك منذ البداية.

وفي عام ١٥٥٦، توفي القره حصاري، وكان قد بلغ التسعين من عمره؛ وكانت سنة وفاته، هي نفسها سنة تمام بناء جامع السليمانية، ودفن بمقبرة تكية للدروايش في سوتليجه باستانبول، اي انه دفن حيث قضى حياته الهادئة.

وبين التلاميذ الستة، الذين دربهم القره حصاري، يظهر حسن جلبي، وهو اهمهم على الاطلاق. ومن امثلة كتابته : اللوحة التأسيسية الموجودة بجامع السليمانية؛ وخط الجلي الموجود بمسجد بياله باشا. ومات حسن جلبي عام ١٥٩٤، ودفن الى جوار استاذه القره حصاري. وعلى اية حال فان الاسلوب غير العادي الذي ابتدعه القره حصاري، ظل قائما بذاته، وكأنه حلقة مستقلة داخل سلسلة تطور فن الخط عند الاتراك. واذا صرفنا النظر عن قليل من تلاميذه، امكننا القول بانه لم يكن له خلفاء. والواقع ان الخطاطين الاتراك تأثروا بالشيخ حمد الله بصفة خاصة، وعنه استقى العثمانيون اسلوبهم المميز في الكتابة.

وفي القرن السابع عشر، بلغ فن الخط العربي افاقا جديدة في مجال اضافاته الفنية، من خلال اعمال حافظ عثمان، المولود في استانبول ١٦٤٢. حصل حافظ على اجازته في تحسين الخط واجادة خطي الثلث والنسخ من صويولجى زاده مصطفى افندي (بجي ايوب). وطور حافظ خط النسخ وبّسطه واحسن تنسيقه ليكسبه وضوحا اكثر في القراءة. وكان نضجه سريعا في هذا المجال، وكان متدفقا، حتى لقد سمي اسلوبه في الكتابة وفي النسخ بصفة خاصة، بالاخاذ، كأنه شرارة تخطف الابصار. ومن خلال الخطوات الزاحفة لكل من ياقوت والشيخ حمد الله، وحافظ عثمان، تتمثل الفترة الرئيسية لرسوخ خطي النسخ والثلث.

وادخل حافظ عثمان نوعا من الحرية على فن الخط، لم يكن معروفا من قبل، بخروجه على الحليات القديمة الكلاسيكية المشهورة؛ واصبح الاستاذ الاعظم، بعد الشيخ حمد الله، واقتفى اثر اسلوبه اساتذة آخرون (شكل ٢٤٤). وفي عام ١٦٩٥، صار معلما للخط للسلطان مصطفى الثاني والامير احمد الثالث. ومات

حافظ عام ١٦٩٨، وهو في السادسة والخمسين، ودفن بمقابر سنبل افندي تكه في قوجه مصطفى باشا. ولحافظ ٢٥ نسخة من القرآن، وعدد كبير من رعوس السور، ومثل ذلك من المرقعات الخطية، وعديد من المثنويات الشعرية والامشاق. وكان هو نفسه اول من ابتكر - دون سائر خطاطي الترك - الحلية، وهي التكوين الذي على هيئة صورة شخصية للرسول بالخط. ونقلت المصاحف التي طبعت وكانت بخطه شهرته الى سائر انحاء العالم الاسلامي وحتى بلاد الهند واندونيسيا. كما طبعت له في استانبول بعض اجزاء من نسخة له من القرءآن، كان قد كتبها عام ١٦٨٢، وكان انذاك في الاربعين من عمره؛ وصدرت هذه الاجزاء عام ١٩٦٧. ولم يشتهر من بين كل تلاميذه، سوى سيد عبد الله من يدى قلعه (يدي قوله)، قرب استانبول (المتوفى عام ١٧٣١)، ومحمد التكريتي (المتوفى عام ١٧٥١)، ويوسف مهدي (المتوفى عام ١٧٢١)، والذي ظل يمارس طريقة استاذه واسلوبه، بقوة وحيوية حتى القرن الثامن عشر، الى ان اوصله الى الاجيال المتعاقبة. واعترف الخطاطون المتأخرون بكل من الشيخ حمد الله وحافظ عثمان، على انهما من اكبر اساتذة فن الخط.

وفي ختام القرن الثامن عشر، حظي خطاط اسمه اسماعيل افندي، ببعض الشهرة، حين نسبت بعض اعماله للشيخ حمد الله. ينسب هذا الرجل الى اونيه(Unye) بمنطقة البحر الاسود، ويتركز عطاؤه فيما قام به من تعليم وتوجيه لاخيه الاصغر مصطفى راقم افندي. وكان راقم مصورا، مثلما كانت خطاط عبقريا، واحدث ثورة كبيرة في خط الجلي؛ اذ اعتبر هذا النمط وكأنه نوع من انواع التصوير، يستلزم تذوقه والاستمتاع به، والنظر اليه من بعد؛ كما ابتكر اسلوبا في الكتابة، استخدم فيه خطوطا طولية وعرضية للانضباط. وعلى اية حال فالتطور الذي ظفر به خط الثلث والنسخ على يد حافظ عثمان؛ حدث مثله تماما بالنسبة لخط الجلي على يد راقم، اذ بلغ على يديه اعلى مستواه.

وقد اضفت الابتكارات التي اشاعها مصطفى راقم في خط الجلي، كثيرا من الحيوية، فنجد فيه تكوينات مختلفة للحروف، غيرت باستمرار من اوضاعها وملامحها. وبلغ اسلوبه في هذا النمط غاية الكمال، بأقل مايمكن من الشكل والاعجام والزخرفة. وبهذا يكون قد حرر الحرف من جموده النمطي الذي استمر عليه في المرحلة الكلاسيكية. واننا لنلمح في كل عمل من اعماله، ابتكارا رصينا للحروف. وكان راقم بالاضافة الى هذا، عبقريا في عملية الترتيب والتجميع، وهي التكوين المنسجم الذي يضفيه على هيئة الحروف والكلمات والاسطر معا. وباختياره لمثل تلك التشكيلات، ذات التوليفة المتناسقة المنسجمة، يكون راقم قد نشر حول الخط نسمة من الجمال والكمال. ان تشكيل نص من النصوص، ليظهر في مساحة معمارية، ليس امرا سهلاء، وانما هو من الامور الصعبة، التي تحتاج الى قدرة وموهبة واحساس فني رفيع؛ فأي اضطراب في التوزيع هنا، يكون نشازا يفسد النغمة الموسيقية. وعلى الجملة فقد استقر خط الجلي، عند العثمانيين، وكملت خصائصه، بفضل اعمال راقم ومن جاء بعده من الخطاطين. وعلينا ان ندرك ان مثل هذه الكتابات، كالتصوير تماما، لايمكن انجازها الا بعد مجهود شاق يستغرق عدة شهور.

ولما كان راقم خير من يمثل الادراك العالي للحركة الجمالية، فقد اصبح في نظر الخطاطين، اول من يسعون الى تقليده؛ وهذا سبب تزايد عدد الفنانين الذين آمنوا بقيادته. ثم هناك محمود جلال الدين، الذي يختلف عن راقم، والمتوفى عام ١٨٢٩، وهناك زوجته وتلميذته اسماء عبرت، التي كانت على درجة من

المهارة كزوجها تماما. ابتكر محمود جلال الدين، اسلوبا مستحدثا هو الاخر، لكن لم يكن له من الاتباع سوى القليل جدا. وكان لاسلوبه من الحيوية والرسوخ مثلما كان لحافظ عثمان. واذا كانت كتابات راقم تمثل القوة والحيوية، فان كتابات محمود جلال الدين توحي بالسكينة والجمال. واننا لنلاحظ على ماكتب من خط الثلث، وبالاخص الجلي، شيئا من خشونة الاسلوب وقسوته، الامر الذي يذكرنا بهيئة الصخور الجافة. وتختلف التكوينات التي يلجأ اليها محمود جلال الدين، عن تلك التي مارسها راقم تماما، ومع ان عددا من الخطاطين – بعد راقم – قد ابتكروا اعمالا لاينقصها الجمال، الا انهم عجزوا عن ادراك سر عبقريته. ونذكر من هؤلاء قاضي عسكر مصطفى عزت افندي (وهو موسيقي بارع ايضا) من الاناضول، لكنه لم يحظ بالدراسة الواجبة. ان التوتر الواضح في اسلوب راقم، في خط الثلث، والجلي بصفة خاصة، كان بحاجة الى شيء من الرقة والليونة على يد قاضي عسكر. ومن امثلة اعمال هذا الفنان، تلك اللوحات المستديرة التي ماتزال موجودة اسفل قبة جامع آيا صوفيا، ويمكن القول انه ترسم خطى محمود جلال الدين، اكثر مما ترسم خطي راقم. اما الخطاط سامي، الذي برع وابدع في خط الجلي، فقد تتبع خطوات راقم بكل نجاح.

والنمط المعروف باسم «التعليق» قدّر له هو الاخر، ان يظفر بتطور عظيم على ايدي العثمانيين. ويبدو ان اول ظهوره كان في القرن ١٢، ثم بلغ نضجه على يد تركي اذربيجاني هو مير علي التبريزي؛ ثم انتشر فيما بعد بين العثمانيين، وارتفع الى مرتبة الخصوصية والتميز عندهم، حتى عرف باسم «التعليق التركي». وبرع في كتابة هذا النمط عماد الحسيني. ومع انه لم تكن لهذا الاخير العبقرية المبدعة التي كانت لمير علي : الا انه استطاع بامكاناته المحدودة، ان يضفي على خط التعليق الفارسي، اهم مايجعله اسلوبا مناسبا وصالحا. اما كاتب زاده محمد رفيع افندي، الذي نشأ في استانبول ومات بها عام ١٧٦٩ والذي لقب نفسه بعماد الرومي، فانه ودون ان يغير في الملامح الاساسية لخط التعليق، استطاع ان يكسبه مذاقا تركيا خالصا. ومن مشهوري القرن ١٨ ايضا محمد اسعد يساري، احد اساتذة التلعيق، الذي كانت له اضافات فنية واضحة، والذي انتج اعمالا مبتكرة لانظير لها. ونرى كتابات هذا الخطاط في كل ركن من اركان استانبول؛ ومن ذلك لوحاته العديدة في معظم بيوت اهلها. وترسم الابن والتلميذ يساري زاده، عزت مصطفى خطوات الاب، فارتفع بخط التعليق الى اعلى مراتبه. واكتفى من جاء بعد ذلك من الخطاطين بهذا الاسلوب وقنعوا منه بالتقليد.

واصبح خط التعليق هو الاسلوب المختار في الكتابة بين اهل العلم في استانبول؛ وكتبت به الاعمال الادبية واشعار البلاط وسائر المنظومات. وكانت الكتابة على العمائر، حتى القرن ١٨، تكتب بالثلث او النسخ؛ الا انها منذ ذلك الوقت بدأت تكتب بالتعليق العريض الجميل. ونراها اليوم على الكثير من العمائر، وعلى الاسبلة والششم وشواهد القبور.

ونصل الى خط الديواني، وهو نمط تركي خالص، استخدمه العثمانيون فقط في كتابة الاوامر السلطانية والفرمانات والبراءات والقرارات الرسمية، التي كانت تكتب بصورة مزدحمة منعا لاية محاولة للتغيير او التبديل في النص.

ولاننسى ان العثمانيين استخدموا الخط الكوفي، ولدينا منه نماذج محفورة على الخشب من القرن ١٥،

وفي المساجد في الصفحات الافتتاحية المذهبة، متوسطا زخارفها. وفي القرن ١٦، استخدمه القره حصاري بكل اتقان واصالة. وقلّ استخدامه تدريجيا في نهاية الدولة العثمانية، الى ان بطل كلية.

وتجويد الخط والاشتغال بتحسينه لم يجعل منه فنا عاديا، وانما اتاح له ان يقوم بدور عظيم الاهمية في الزخرفة المعمارية، وفي ثراء الفنون الزخرفية عموما. ولو اننا تصورنا كل هذه العمائر والاعمال الفنية الاخرى، خالية تماما من كل ماعليها من كتابات، لكان هذا التصور جافا، مفتقرا الى الجمال.

والخطاطون مثلهم في ذلك مثل المعماريين، قد اثبتوا مهاراتهم فيما سجلوه من كتابات على مدى قرون، زينت جدران العمائر الضخمة. واذا ابتدأنا بالقرن العاشر وماتلاه، للاحظنا ان الآثار المعمارية التركية في كل عصر، قد تميزت بمذاق وابهة خاصين، بسبب الاستخدام الواسع للخط الجميل.

الفصل الثلاثون

اعمال فنية متنوعة

الطغراوات

الطغراء، او توقيع السلطان، تقليد تركي قديم، عرف منذ ايام السلاجقة العظام وسلاجقة الاناضول، واستمر حتى ايام العثمانيين. وكان المؤلف المشهور، مؤيد الدين ابو اسماعيل الآمدي الجزجاني، واحدا من اشهر كتاب هذه الطغراوات، ايام السلاجقة العظام. وتؤكد الوثائق المكتوبة، ان التوقيعات في تلك المرحلة، كانت تكتب على هيئة قوس، يوضع تحته اسم السلطان. ونجد في عصر سلاجقة الاناضول نصا لابن بيبي المؤرخ، جاء به تعبير يقول : «قوس الطغراء السلطانيةKemanja-i Tugrā-i Saltānat».

وعلى امتداد العصر العثماني، كانت الفرمانات والوثائق الهامة تصدر وعلى رأسها توقيع السلطان. وعادة مايعهد بعمل هذه الطغراء، لواحد من ابرع الفنانين وامهرهم، يسمى بالطغرائي. وتشتمل الطغراء على اسم السلطان واسم ابائه والقابه العديدة مثل الشاه او الخان او المظفر الخ .. اما النشانجي، فهو الموظف الرسمي المسؤول عن هذه العلامة؛ وقد يعدها بنفسه، وقد يعهد بذلك الى مساعده الطغرائي. ويتضح من وثيقتين عليهما توقيع اورخان غازي، ان هذه العلامات السلطانية، كانت تستخدم منذ زمان مبكر، يرجع لعام ١٣٢٤؛ اي في السنوات الاولى لقيام دولة العثمانيين. وحدث فيما بعد ان اصبحت لكل سلطان طغراء مستقلة؛ بل لقد كانت لعدد من السلاطين، اكثر من علامة واحدة. وبمرور الوقت اكتسبت هذه العلامة تنوعا كثيرا وثراء كبيرا في الشكل والتكوين. وكان بعضها كبيرا واضح المعالم، غني الزخرف، متعدد الالوان، حسبما يفرضه مزاج العصر؛ كما كان بعضها الاخر خال من الزخرفة تماما، اللهم الاّ من جمال الخط واناقته. وكان بعض ثالث مزخرف بازهار اللوتس والمراوح النخيلية، والافرع والاوراق النباتية وازهار القرنفل وتعبيرات من اشكال السحب. ونجد طغراء لسليمان القانوني على حجة شرعية حررت في رمضان ١٥٥٥/٩٦٣، لتخصيص جانب من الاراضي في سنجق بيت المقدس ونابلس، وقفا لصالح خرّم سلطان. وهذه الطغراء ذات نموذج كلاسيكي للطغراوات. وترجع الى منتصف القرن السادس عشر (لوحة ٨). وتكشف الزخرفة بالافرع النباتية الدقيقة والازهار والتوريق الرومي واشكال السحب الصينية، عن تطور يتماشى في حركته، مع سائر الفنون الاخرى. وبلغت الطغراوات قمة تشكيلها، في القرنين ١٦، ١٧؛ لكنها

التذهيب والتجليد

لم تظفر، في القرن ١٨ بتغير يذكر. ومع بداية القرن ١٩ كتب الخطاط راقم تحفته الرائعة لتكون علامة للسلطان محمود الثاني.

التذهيب

احتل فن التذهيب مكانة مرموقة، كفن كتابة الطغراء تماما؛ فقد كانت الصفحات الاولى او صفحات العناوين، وحافات او هوامش باقي الصفحات من المخطوطات، تزخرف وتزين بذوق رفيع، باشكال من التعبيرات النباتية. وتوجد امثلة لاحصر لها من تلك التذهيبات، بالوان متعددة، وباساليب فنية متنوعة؛ وتمتد هذه الامثلة مع امتداد الزمن مابين السلاجقة وحتى نهاية العثمانيين. ومعظم تصميمات هذه الامثلة، تكشف عن تناسق وانسجام في الالوان ووقار واحترام في التصميمات؛ حتى ان الانسان لايدركه ملل مهما طال نظره اليها.ان فني الخط والتذهيب قد قدما للحضارة خدمات رائعة من خلال ماااتاحه للكتب من مذاق شهي حرك رغبة الناس دائما للقراءة.

التجليد

تدل نماذج التجليد التي بين ايدينا، على ذوق جيد للغاية، وعلى صنعة متناهية في الدقة. وللتجليد التركي تاريخ طويل، يرجع الى ايام الاويغوريين. وهناك قطعتان ترجعان الى القرن التاسع الميلادي، تم اكتشافهما في حفريات قراخوجو. والكلمة التركية «جلد» اي مجلد، مأخوذة من الكلمة العربية : الجلد. ولدينا جلود كثيرة من عصر السلاجقة (ق. ١٣، ١٤) محفوظة في متحف الفن التركي الاسلامي ومتحف طوب قابى سراي باستانبول. ويحدد القرنان ١٥، ١٦، ازهى المراحل التي تطور فيها فن تجليد الكتب عند الاتراك. بل لقد حدث في القرن السادس عشر ذاته، ان مارس الفرس تقليد الترك في تجليد كتبهم. وحظى الغلاف، باطنا وظاهرا، بزخرفة رائعة؛ وكانت التصميمات والتعبيرات الزخرفية، التي اختارها الفنانون في زخرفة الجلود، قريبة جدا ومتوافقة مع تلك التي اختاروها في فن التذهيب. وكانت تتوسط صحيفة الغلاف، سرة مستديرة او بيضاوية، تعرف عند المجلدين باسم الشمس. اما الاركان الاربعة لصحيفة الغلاف، فكانت تزخرف بما يعرف بحبك الزاوية او رباط الركن «كوشه بند». واذا مااستطالت سرة الوسط عند طرفيها، العلوي والسفلي، سميت بالشمس المصلوبة Salbekli Shemse. وكانت الشموس او السرر – زمن السلاجقة واوائل ايام العثمانيين – تأخذ شكلا دائريا بصفة عامة. لكن ابتداء من القرن السابع عشر ومابعده بدأت تاخذ شكلا بيضاويا، ويتكون الغلاف اساسا من قطعة من الورق المقوى او المضغوط، مكسوة بالجلد واحيانا بالقماش، وتزوق بزخارف محفورة او مضغوطة او بالالوان. وكثر استخدام جلد الماعز في تجليد الكتب العثمانية؛ وقل استخدامهم عادة لجلود الضأن او الاغنام. والواقع ان نوعية الجلد هامة جدا، وعليها معول كبيرة في اتقان التجليد.

اما الزخارف التي استخدمها الاتراك في هذا المجال، فكانت من تعبيرات عديدة من الاوراق والازهار؛ كما مارسوا رسم المناظر الخلوية والاشكال الآدمية؛ وهذه الاخيرة لم يكن يعرفها التجليد الفارسي. وساد من التعبيرات : الزخارف النباتية الرومية المحورة، وزنبق الماء، وورق الخبيزة الافرنجية، واشكال السحب.

واضيف الى ذلك في القرن السادس عشر زهر الرمان، وخطوط جلد النمر، وجلد الفهد المرقط.

وعندما نستعرض جلود الكتب التي صنعها محمود جلبي، وهو واحد من مشاهير المجلدين زمن سليمان القانوني (ق ١٦)؛ او نستعرض تلك التي من صنع سليمان جلبي او مصطفى جلبي. وهم من اسرة واحدة - فانه يتضح لنا ان التجليد الفارسي مختلف المذاق. ورغم ظهور بعض التدهور في مستوى التجليد التركي في القرن السابع عشر؛ الا انه ظل طوال القرن الثامن عشر بدون منافسة، نتيجة للجهود التي قام بها السلطان احمد الثالث وابراهيم باشا. ويرجع الى تلك المرحلة ايضا، استخدام اللاّكية في التجليد.

الاسلحة والدروع والخوذ والزمزميات والمرايا

كان عمل الادوات البرونزية قليلا جدا زمن العثمانيين؛ وكان قليلا كذلك استخدام التحف المكفتة بالفضة او المشغولات المعدنية المحفورة؛ لكن حدث في مقابل ذلك تطور واهتمام كبير لدى العثمانيين في مجال صناعة السلاح. وتمتلك المتاحف الاوربية مجموعات طيبة من احسن انواع الاسلحة التركية. وحظى السيف التركي بشهرة واسعة لكفاءته العالية وقسوة صلابته، وكان هو النموذج الاحسن في نظر فرسان اوربا ومحاربيها. وكان التمكن من انتاج صلب عالي الكفاءة والمتانة، يؤكد باستمرار الامتياز للاسلحة التركية، فضلا عن زخرفتها بطريقة تقنية جديدة، عرفت باسم المتماوج أو الوضاء، وظل سر هذه الطريقة مجهولا حتى اليوم. ان قطع السلاح المتنوعة التي صنعت لعساكر الخيالة، والرشمات او التجافيف التي جللت بها خيولهم، كانت في بعض الاحيان، على درجة عالية من حسن التكفيت. كذلك كانت لجم الخيل واعنتها، تحلى بالفضة والبرونز المطلي بالذهب.

ونالت الخوذات العثمانية شهرة فائقة، لما عرفت به طوال الحروب التي دارت على ارض اوربا؛ وانتقلت اشكالها منهم الى المجريين والبولنديين. وتشبه بعض هذه الخوذات، طواقي الانكشارية، التي على هيئة اغطية رءوس الدراويش، مع اضافة واقيات للاذن، او على هيئة اقماع مخروطية. اما الدروع فكانت تزينها اشكال زخرفية كثيرة، بطريقة تجذب الانظار. واكثر مايرى من تلك التصميمات : اشكال من تعبيرات السحب وتكوينات من الازهار الطبيعية.

وفي متحف طوب قابى سراي، درع مضفّرة من القرن السادس عشر، قطرها ٥٣ سم، مصنوعة من خيوط من الفضة، وملفوفة حول عيدان من الصفصاف. وتزين الدرع صفوف من اشكال السحب، وثلاث بقع سوداء (تمثيلا لجلد الفهد) وخيوط من الفضة البيضاء على ارضية ارجوانية. اما الخرطوشات الاربع المحصورة بين صفوف السحب، فتوجد بها كلمات «ياالله» و «يامحمد» و «يابو بكر» و «ياعمر» على ارضية سوداء. ونجد كذلك عددا من المسامير، لها رءوس على هيئة وريدات، تستخدم في تعليق الدرع. وتزين الحافة خيوط من الفضة البيضاء والسوداء. وقطر حدبة الدرع البارزة ٢٠ سم، وهي ماتزال تحتفظ ببقايا اشكال نباتية مصنوعة بالتكفيت. وتكسو الدرع من الداخل القطيفة السوداء.

ويحتفظ المتحف كذلك، بدرع اخرى مماثلة قطرها ٥٦ سم، مصنوعة من خيوط الفضة الملفوفة حول عيدان الصفصاف، وتزين الدرع رسوم متكررة ومحورة من التوليب وبراعم الورود والفرفينا (رعي الحمام)؛ وذلك بالوان تجمع بين البيج والازرق الفاتح والاخضر الفاتح وخيوط الفضة، على ارضية ارجوانية. وتوجد

وسط ذلك ايضا، المسامير ذات الرءوس كالوريدات، لتعليق الدرع. وتدور خيوط الفضة البيضاء والسوداء وباسلوب جيد للغاية. اما زهرتا الزنبق ذاتهما فقد زينتا باشكال من الافرع النباتية الرومية الاسلوب وبالوريدات والسحب الصينية. وتغطي القطيفة الحمراء الدرع من الداخل.
الاسلوب وبالوريدات والسحب الصينية. وتغطي القطيفة الحمراء الدرع من الداخل.

ومن المنتجات ذات المستوى الرفيع، الزمزميات أو الركوات. وهي مصنوعة من الجلد ومحلاة بزخارف نباتية مضافة، وبالوان متنوعة ذات ذوق رفيع.

كذلك عمد الصناع العثمانيون الى زخرفة خلفيات مرايا الايدي، بتصميمات من التعبيرات النباتية والرومية والازهار الطبيعية. واحيانا ماكانت تدور حول حافات هذه المرايا، كتابات بخط النسخ. وكانت خلفيات هذه المرايا تصنع من العاج او من المعدن. واذا ماصنعت من المعدن، فانها تكفت بزخارف من خيوط الذهب او الفضة، او بزخارف مطلية بالذهب فقط. ويبلغ قطر واحدة من تلك المرايا (العاجية الظهر) ٣٠ سم؛ وهي مما اهدى للسلطان سليمان القانوني. وتزين هذه المرآة اشكال من السحب والافرع النباتية، وتدور حولها نقوش كتابية تحمل اسم السلطان سليمان شاه بن السلطان سليم. ونجد عند نهاية المقبض، امضاء الصانع «عمل غاني» والتاريخ ١٠٤٩/٩٥٠ (شكل ٢٤٧). والمقبض مصنوع من الابنوس، وبه حليات حلزونية مصبعة . وهناك مرآة عاجية اخرى؛ قطرها ٣٠ سم، محفور عليها زخارف نباتية رومية وصينية الاسلوب واوراق نخيلية وافرع دقيقة، ومطعمة في الوسط بالذهب والفيروز.

الشراعات المعدنية والتحف المصنوعة من اليشم والعاج والمحار والصدف

يلفت النظر كثيرا، تلك الشراعات المصنوعة من الحديد والبرونز او النحاس الاصفر، ونشاهدها بكثرة تزين الاسبلة والشادروانات. وامتاز ماانتج منها في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، باستخدام الاشكال الهندسية البسيطة، والزخارف النباتية التقليدية. وكانت التكوينات الزخرفية الاكثر شيوعا، هي الدوائر والاشكال السداسية الاضلاع المتداخلة او المتقاطعة، والمنتظمة داخل صفوف. واضيفت الى ذلك فيما بعد تعبيرات نباتية مورقة. وفي القرن الثامن عشر، كان على الصناعات المعدنية بصفة عامة، مقاومة موجه التأثيرات الاوربية الوافدة، التي تسربت الى الانشطة الفنية الاخرى؛ الا ان صناعة هذه الشراعات، ظلت محتفظة باشكالها التقليدية.

واحتلت الادوات التي صنعت من اليشم، مكانا بارزا في الفن العثماني، ومن ذلك عدد من المرايا والاباريق والاقداح. وكلها يدعو الى النظر والاهتمام. وفي متحف طوب قابى سراي مرآتان من اليشم الاخضر. على واحدة منهما زخارف نباتية رقيقة مطلية بالذهب. اما الثانية فتزين سطحها تحزيزات ومشغولات من اسلاك الذهب. وتحلى ارضيتها فصوص من اليشم الاخضر وتطعيمات من العقيق والزمرد. ويضم المتحف مجموعات اخرى غنية جدا من ادوات مختلفة الاغراض، كلها من اليشم الاخضر.

اما الحفر على الخشب فقد حظى بعناية فائقة وتطور تطورا كبيرا زمن العثمانيين وزاد في قيمة فن الحفر على الخشب، تطعيمه بالعاج والمحار والاصداف. وصنعت بهذا الاسلوب الزخرفي، ادوات كثيرة، كالابواب والنوافذ وكراسي المصاحف وصناديق حفظ نسخ القرآن الكريم الخ...

ونشاهد في متحف طوب قابي سراي، عرشا للسلطان احمد الاول، مطعما بالمحار والاصداف والاحجار الكريمة، التي منها الزمرد والياقوت. وهذا العرش، يعد بحق من اعظم امثلة التحف الخشبية روعة وفخامة، وخليق بان يكون عرشا للسلطان. ومابه من اشكال ازهار طبيعية، مثل التوليب والسنبل البري (الينسث) والقرنفل، تظهر خارجة من اصصها، قد صنع كله من الاصداف، وثبت فوق ارضية بنية اللون من صدف السلحفاة. واضيفت للاصداف احجار كريمة ذات الوان متعددة، محاطة باطارات من الذهب. ومن امثلة الحفر على الخشب في القرن ١٧، بطانة سقف منزل بالمرادية بمدينة بورسة، ومنبر جامع السليمانية باستانبول (شكل ٢٤٩، ٢٥٠).

الرسم الزخرفي

اكتسب فن الطلاء الزخرفي مكانة طيبة هو الاخر، كأحد اساليب تزيين السطوح الداخلية الى جانب البلاطات الخزفية. وكان الصناع يستخدمون في هذا الفن نوعا من الملاط الملون، عرف باسم «شغل المحارة» (مالاكاري). وابرع انواع هذا الاسلوب ماكان ينفذ بالوان مختلفة على الخشب، لتغطية بواطن الاسقف والقباب. وكان له استخدام كبير عند العثمانيين، يتناسب واسلوب كل عصر.

وشاع في زخارف هذا النوع من الطلاء استخدم تعبيرات نباتية رومية متماوجة، فيها رقة ورشاقة، نرى نموذجا منها في مقبرة حاجي جمازا، وفي قرق قيزلار، او الاربعين عذراء، في ازنيق. والاسلوب هنا، هو نفس اسلوب التعبيرات الزخرفية المعاصرة، الموجودة على البلاطات الخزفية ذات اللونين الازرق والابيض. ونرى في التعبيرات المستخدمة، العقد المجدولة، واضحة في جامع المرادية بادرنة. وهذا العقد تشبه هي الاخرى، تلك التي توجد على بلاطات المحراب هناك، من حيث الشكل وتعدد الالوان. وتشبه تصميمات رسوم جامع السليمية في ادرنة، تصميمات اخرى استخدمت كثيرا في نفس الوقت. ومن الاشكال الفريدة، صورة للكعبة المشرفة بمسجد الخازندار في سوريحصار.

واقدم مانعرف من اشغال المحارة هذه، عمل مايزال موجوداً على عقد بدار للمرق قديمة في بيله جيك. ومثلها الموجودة في كوشك الخزف باستانبول، وهي غنية جدا بزخارفها التي تتكون من اشكال متماوجة كاللهب. ومن النماذج الموجودة من هذا الاسلوب عل الخشب، امثلة تم فيها في البداية بسط طبقة ثخينة من القماش فوق الخشب قبل وضع الملاط؛ كما استخدم التذهيب في بعض الحالات. وتعتبر الرسوم الزخرفية التي كشفت عنها اعمال الترميم الحديثة في قبة الجامع الاخضر، من بين اغنى واجمل امثلة هذا الفن، ولها خصوصية تجعلها مميزة وترجح ان يكون تاريخها مع بداية القرن الخامس عشر. وهناك امثلة اخرى قيمة، نراها على جوانب حافات مقبرة مراد الثاني في بورسة؛ حيث يساهم التطعيم بالصدف في ثراء الزخرفة (شكل ٢٤٨). وتوجد اساليب متنوعة من الرسوم الزخرفية على مقابر اخرى في جبانة المرادية. وساهمت هذه الرسوم، هي ورسوم البلاطات الخزفية في اكساب الموضوع مزيدا من البهجة. ومن الامثلة البارعة ايضا، ذلك العمل الذي جمع معه استخدام الاصداف في قبة زاوية افتاده في بورسة. وترجع هذه القبة الى ايام سليمان القانوني.

وتدلنا الرسوم الزخرفية الموجودة في جامع المرادية في مغنيسة، على احلى واغنى النماذج المرسومة على

الخشب والملاط معا. وتذكر بعض المراجع التاريخية، ان هذه النماذج من عمل «نقاش الخاصة» او نقاش البلاط السلطاني، محمد خليفة ومساعديه.

ومدينة استانبول غنية بالامثلة المتنوعة والرائعة من الرسوم الزخرفية. نرى ذلك في بواطن اسقف بعض اجنحة المساجد، مثل : قره احمد باشا، وصوقللى محمد باشا، وقليج علي باشا، وجامع الوالدة العتيق في اسكدار، وجامع تاكه جي ابراهيم اغا، وجامع السلطان احمد، وفي بواطن اسقف كوشك روان وكوشك بغداد في طوب قابى سراي. وتتكرر في هذه الرسوم، نفس العناصر والتعبيرات الزخرفية السائدة في العصر، من الازهار الطبيعية والميداليات والسحب الصينية والزخارف النباتية التي سادت البلاطات الخزفية.

ونشاهد في القبة التي كشف عنها اخيرا، في جناح ولي العهد بسراي طوب قابى، مثلا جميلا من الرسوم الزخرفية، على القماش المبسوط فوق الخشب.

والعناصر الطبيعية التي تزين اشجار الربيع، كالبراعم والنوّار وازهار الخزامى (التوليب) والياقوتيات (اليسنت) والقرنفل. التي نراها على مصاريع الابواب والنوافذ والدواليب، في الجناح الخاص بالسلطان مراد الثالث، جاءت كلها بنفس اسلوب العناصر الزخرفية الموجودة على البلاطات الخزفية.

ونظرة واحدة على قاعة الطعام الخاصة بالسلطان احمد الثالث في طوب قابى سراي، ومابها من اطباق للفاكهة وزهريات مزدحمة بالازهار الطبيعية كالورد والزنبق، كل ذلك يوضح لنا مدى الانسجام والتناسق اللذين تحققا من اجل الغرض الذي صممت القاعة من اجله. ويحدد لنا هذا نفسه، بداية قيام اسلوب جديد.

وهناك بالاضافة الى ماسبق، اشكال ناجحة في عديد من العمائر، تمثل باقات من الزهور، وصوراً لمناظر خلوية معمارية، وستائر مطوية، واشياء اخرى مما اشاع في فني الباروك والروكوكو.

جدول زمني
لبعض ألاسرات التركية الحاكمة

القره خانيون

٣٨٢-٦٠٧هـ/٩٩٢-١٢١١م

فيما وراء النهر والتركستان الشرقية

١- القاغانيون في الدولة المتحدة

علي بن موسى	؟
احمد الاول ارسلان قره خان أو «طوغان خان»	٩٩٨/٣٨٨
منصور ارسلان خان	١٠١٥/٤٠٦
احمد الثاني طوغان خان	١٠٢٤/٤١٥
يوسف الاول قادرخان	١٠٣٢-٢٦/٤٢٤-١٧

٢- القاغانيون في الدولة الغربية (ماوراء النهر وبخارى وسمرقند وغرب فرغانه)

محمد عين الدولة	١٠٤١/٤٣٣
ابراهيم الاول بوريتكين طمغاش خان	١٠٥٢/٤٤٤
نصر	١٠٦٨/٤٦٠
خضر	١٠٨٠/٤٧٢
احمد الاول	١٠٨١/٤٧٣ ؟
يعقوب	١٠٨٩/٤٨٢
مسعود الاول	١٠٩٥/٤٨٨
سليمان	١٠٩٧/٤٩٠
محمود الاول	١٠٩٧/٤٩٠
جبريل	١٠٩٩/٤٩٢
محمد الثاني	١١٠٢/٤٩٥
نصر	١١٢٩/٥٢٣ ؟

احمد الثاني	١١٢٩/٥٢٣ ؟
حسن	١١٣٠/٥٢٤
ابراهيم الثاني	١١٣٢/٥٢٦ ؟
محمود الثاني (اخر حكام خراسان بعد سنجر السلجوقي)	١١٣٢/٥٢٦
ابراهيم الثالث	١١٤١/٥٣٦
علي	١١٥٦/٥٥١
مسعود الثاني	١١٦١/٥٥٦
ابراهيم الرابع (في فرغانة حتى ٥٧٤، وبعدها في سمرقند ايضا)	١١٧٨/٥٧٤
عثمان	٦٠٠-٦٠٧/١٢٠٤-١٢١١

(ثم احتل الخوارزمشاهيون
بلاد ماوراء النهر)

٣- القاغانيون في الدولة الشرقية (طلس- اسفجاب- شاس- سامرجيه- كاشغر- شرق فرغانه)

سليمان	١٠٣٢/٤٢٣
محمد الاول	١٠٥٦/٤٤٨
ابراهيم الاول	١٠٥٧/٤٤٩
محمود	١٠٥٩/٤٥١
عمر	١٠٧٤/٤٦٧
حسن (او هارون)	١٠٧٥/٤٦٧
احمد (او هارون)	١١٠٣/٤٩٦
ابراهيم الثاني	١١٢٨/٥٢٢
محمد الثاني	١١٥٨/٥٥٣
يوسف الثاني	؟
محمد الثالث	١٢١١/٦٠٧

(ثم جاء احتلال قوشلوج لهم)

الغزنويون

٣٦٦ - ٥٨٢/٩٧٧-١١٨٦

في خراسان وافغانستان وشمال الهند

ناصر الدولة سبكتكين (نائبا في الحكم عن السامانيين)	٩٧٧/٣٦٦
اسماعيل	٩٩٧/٣٨٧
يمين الدولة محمد	٩٩٨/٣٨٨

جلال الدولة محمد (لاول مرة)	١٠٣٠/٤٢١
شهاب الدولة مسعود الاول	١٠٣١/٤٢١
محمد (للمرة الثانية)	١٠٤١/٤٣٢
شهاب الدولة مودود	١٠٤١/٤٣٢
مسعود الثاني	١٠٥٠/٤٤١
بهاء الدولة علي	١٠٥٠/٤٤١
عز الدولة عبد الرشيد	١٠٥٠/٤٤١
قوام الدولة طغرول (المغتصب)	١٠٥٣/٤٤٤
جمال الدولة فروخ زاد	١٠٥٣/٤٤٤
ظهير الدولة ابراهيم	١٠٥٩/٤٥١
علاء الدولة مسعود الثالث	١٠٩٩/٤٩٢
كمال الدولة شيرزاد	١١١٥/٥٠٨
سلطان الدولة ارسلان شاه	١١١٥/٥٠٩
يمين الدولة بهرام شاه	١١١٨/٥١٢
معز الدولة خسرو شاه	١١٥٢/٥٤٧
تاج الدولة خسرو ملك	٥٥-٥٨٢/٦٠-١١٨٦ (ثم جاء غزو الغوريين)

السلاجقة

٤٢٩-٥٩٠/١٠٣٨-١١٩٤

١- السلاجقة العظام في العراق وايران :

ركن الدنيا والدين طغرول الاول	١٠٣٨/٤٢٩
عضد الدولة الب ارسلان	١٠٦٣/٤٥٥
جلال الدولة ملك شاه	١٠٧٢/٤٦٥
ناصر الدين محمود الاول	١٠٩٢/٤٨٥
ركن الدين برقياروق	١٠٩٤/٤٨٧
معز الدين ملك شاه الثاني	١١٠٥/٤٩٨
غياث الدين محمد الاول	١١٠٥/٤٩٨
معز الدين سنجر (كان حاكما على شرق ايران من ٤٩٠-٥٥٢، وصار سلطانا اعظم للاسرة السلجوقية من ٥١١هـ/١١١٨م).	٤٩٠-٥٥٢هـ/١٠٩٧-١١٥٧م

اما سلاجقة العراق وغرب ايران فهم :

مغيث الدين محمود الثاني	٥١١/١١١٨
غياث الدين داود	٥٢٥/١١٣١
ركن الدين طغرول الثاني	٥٢٦/١١٣٢
غياث الدين مسعود	٥٢٩/١١٣٤
معين الدين ملكشاه الثالث	٥٤٧/١١٥٢
ركن الدين محمد الثاني	٥٤٨/١١٥٣
غياث الدين سليمان شاه	٥٥٥/١١٦٠
معز الدين ارسلان	٥٥٦/١١٦١
ركن الدين طغرول الثالث	٥٧١-٥٩٠/١١٧٦-١١٩٤ (ثم يجيء الخوارزمشاهيون)

٢- السلاجقة في سورية (٤٧١-٥١١/١٠٧٨-١١١٧)

تاج الدولة توتوش	٤٧١/١٠٧٨
رضوان (في حلب)	٤٨٨-٥٠٧/١٠٩٥-١١١٣
دقاق (في دمشق خلفه الاتابك طغتكين)	٤٨٨-٤٩٧/١٠٩٥-١١٠٤
الب ارسلان الاخرس (في حلب)	٥٠٧/١١١٣
سلطان شاه (في حلب)	٥٠٨-٥١١/١١١٤-١١١٧ (ثم يجيء فرع طغتكين ومنهم البُريديون في دمشق وإيلغازى الارتقي في حلب)

٣- السلاجقة في كرمان (٤٣٣-٥٨٢/١٠٤١-١١٨٦)

عماد الدين قاورد	٤٣٣/١٠٤١
كرمان شاه	٤٦٥/١٠٧٣
حسين	٤٦٧/١٠٧٤
ركن الدولة سلطان شاه	٤٦٧/١٠٧٤
محي الدين طوران شاه الاول	٤٧٧/١٠٨٥
بهاء الدين ايران شاه	٤٩٠/١٠٩٧
محي الدين ارسلان شاه الاول	٤٩٥/١١٠١
مغيث الدين محمد الاول	٥٣٧/١١٤٢
محي الدين شاه طغرول	٥٥١/١١٥٦
بهرام شاه	٥٦٥/١١٧٠
ارسلان شاه الثاني	٥٧٠/١١٧٥
طوران شاه الثاني	٥٧٢/١١٧٦

محمد الثاني	٥٧٩-٥٨٢/٨٣-١١٨٦ (ثم يجئي احتلال الغز)

الخوارزمشاهيون

فرع انوشتكين : حول ٤٧٠-٦٢٨/١٠٧٧-١٢٣١، وكانوا اولا حكاما من قبل السلاجقة ، ثم اخيرا استقلوا بحكم ايران ووسط اسيا . واولهم :

آنوشتكين غارجه	٤٧٠/١٠٧٧
اكنجى كوشغر	٤٩٠/١٠٩٧
قطب الدين محمد	٤٩٠/١٠٩٧
علاء الدين آتسيز	٥٢١/١١٢٧
ايل ارسلان	٥٥١/١١٥٦
علاء الدين تكش	٥٦٧/١١٧٢
سلطان شاه بن إيل ارسلان (حاكم منافس بشمال خراسان)	٥٦٧-٥٨٩/٧٢-١١٩٣
علاء الدين محمد	٥٩٦/١٢٠٠
جلال الدين منج بورنو	٦١٧-٦٢٨/٢٠-١٢٣١ (ثم يجئي الغزو المغولي)

الزنكيون

٥٢١-٦١٩/١١٢٧-١٢٢٢

(في العراق وسورية)

١- الفرع الرئيسي في الموصل وحلب :

عماد الدين زنكي بن آق سنقر	٥٢١/١١٢٧
سيف الدين غازي الاول	٥٤١/١١٤٦
قطب الدين مودود	٥٤٤/١١٤٩
سيف الدين غازي الثاني	٥٦٤/١١٦٩
عز الدين مسعود الاول	٥٧٢/١١٧٦
نور الدين ارسلان شاه الاول	٥٨٩/١١٩٣
عز الدين مسعود الثاني	٦٠٧/١٢١١
نور الدين ارسلان شاه الثاني	٦١٥/١٢١٨

ناصر الدين محمود	٦١٦-٦١٩/١٩-١٢٢٢
	(ثم توقفوا بمجئ الوزير بدر الدين لؤلؤ)

٢- الفرع الثاني في دمشق ثم في حلب :

نورالدين محمود بن زنكي	١١٤٦/٥٤١
نورالدين اسماعيل	٥٦٩-٥٧٧/١٧٤-١١٨١

(ثم يتحدون مع الموصل وينتهون بظهور صلاح الدين)

الارتقيون

٤٩٥-٨١١/١١٠٢-١٤٠٨

ديار بكر (آمد)

١- فرع حصن كيفا وآمد (ديار بكر)، ٤٩١-٦٢٩/١٠٩٨/١٢٣٢

معين الدين سكمن الاول	١٠٩٨/٤٩١
ابراهيم	١١٠٥/٤٩٨
ركن الدولة داود	١١٠٩/٥٠٢
فخر الدين قره ارسلان	١١٤٤/٥٣٩
نورالدين محمد	١١٦٧/٥٦٢
قطب الدين سكمن الثاني	١١٨٥/٥٨١
نصير الدين محمود	١٢٠١/٥٩٧
ركن الدين مودود	١٢٢٢/٦١٩ ؟
الملك المسعـــود	١٢٣٢/٦٢٩؟
	(ثم يجئ الايوبيون)

٢- فرع ماردين وميافارقين، ٤٩٧-٨١١/١١٠٤-١٤٠٨

نجم الدين ايلغازى الاول	١١٠٤/٤٩٧
حسام الدين تمر طاش	١١٢٢/٥١٦
نجم الدين البي	١١٥٢/٥٤٧
قطب الدين ايلغازي الثاني	١١٧٦/٥٧٢
حسام الدين يولوق ارسلان (يولاق)	١١٨٤/٥٨٠؟
نصير الدين ارتق ارسلان	١٢٠١/٥٩٧
نجم الدين غازي الاول	١٢٣٩/٦٣٧

قره ارسلان المظفر	١٢٦٠/٦٥٨
شمس الدين داود	١٢٩٢/٦٩١
نجم الدين غازي الثاني	١٢٩٤/٦٩٣
عماد الدين علي البي	١٣١٢/٧١٢
شمس الدين صالح	١٣١٢/٧١٢
احمد المنصور	١٣٦٤/٧٦٥
محمود الصالح	١٣٦٨/٧٦٩
داود المظفر	١٣٦٨/٧٦٩
مجد الدين عيسى الظاهر	١٣٧٦/٧٧٨
الصالح	٨٠٩-٨١١/١٤٠٦-١٤٠٨
	(ثم يجيء غزو القره قيونليين)

الدانشمنديون

في وسط وشرق الاناضول

٤٦٤-٥٧٣/١٠٧١-١١٧٧

١- فرع سيواس، بين ٤٦٤-٥٧٠/١٠٧١-١١٧٤

ملك دانشمند غازي	١٠٧١/٤٦٤
امير غازي كمشتكين	١٠٨٤/٤٧٧
ملك محمد	١١٣٤/٥٢٩
ملك عماد الدين ذو النون (في قيصرية) - للمرة الاولى	١١٤٢/٥٣٦
ملك نظام الدين يغبصان	١١٤٢/٥٣٧
ملك مجاهد جمال الدين غازي	١١٦٤/٥٦٠
ملك شمس الدين ابراهيم	١١٦٦/٥٦٢
ملك شمس الدين اسماعيل	١١٦٦/٥٦٢
ملك ذو النون (نصير الدين) (للمرة الثانية)	٥٦٤-٥٧٠/١١٦٨-١١٧٤
	(ثم يجيء سلاجقة الروم)

٢- فرع ملطية، بين ٥٣٧-٥٧٣/١١٤٢-١١٧٨

عين الدين بن كمشتكين	١١٤٢/٥٣٧
ذو القرنين	١١٥٢/٥٤٧
نصير الدين محمد (للمرة الاولى)	١١٦٢/٥٥٧
فخر الدين قاسم	١١٧٠/٥٦٥

افريدون	١١٧٢/٥٦٧
نصير الدين محمد (للمرة الثانية)	١١٧٨-٧٥/٥٧٣-٥٧٠
	(ثم يجئي سلاجقة الروم)

سلاجقة الروم
في الاناضول
١٣٠٧-١٠٧٧/٧٠٧-٤٧٠

سليمان بن قطلمش	١٠٧٧/٤٧٠
(مرحلة اضطراب)	١٠٨٦/٤٧٩
قليج ارسلان الاول	١٠٩٢/٤٨٥
ملكشاه	١١٠٧/٥٠٠
ركن الدين مسعود الاول	١١١٦/٥١٠
عزالدين قليج ارسلان الثاني (قسم الدولة بين اولاده في اواخر حكمه)	١١٥٦/٥٥١
غياث الدين كيخسرو الاول (للمرة الاولى)	١١٩٢/٥٨٨
ركن الدين سليمان الثاني	١١٩٦/٥٩٢
عزالدين قليج ارسلان الثالث	١٢٠٤/٦٠٠
غياث الدين كيخسرو الاول (للمرة الثانية)	١٢٠٤/٦٠١
عز الدين كيكاوس الاول	١٢١٠/٦٠٧
علاء الدين كيقباد الاول	١٢١٩/٦١٦
غياث الدين كيخسرو الثاني	١٢٣٧/٦٣٤
عز الدين كيكاوس الثاني	١٢٤٦/٦٤٤
كيكاوس الثاني واخيه ركن الدين قليج ارسلان الرابع (بالاشتراك معا في الحكم)	١٢٤٨/٦٤٦
كيكاوس الثاني،وقليج ارسلان الرابع، وعلاء الدين كيقباد الثاني (كلهم معا)	١٢٤٩/٦٤٧
قليج ارسلان الرابع	١٢٥٧/٦٥٥
غياث الدين كيخسرو الثالث	١٢٦٥/٦٦٣
غياث الدين مسعود الثاني (للمرة الاولى)	١٢٨٢/٦٨١
علاء الدين كيقباد الثالث (للمرة الاولى)	١٢٨٤/٦٨٣
مسعود الثاني (للمرة الثانية)	١٢٨٤/٦٨٣
كيقباد الثالث (للمرة الثانية)	١٢٩٣/٦٩٢

مسعود الثاني (للمرة الثالثة)	١٢٩٤/٦٩٣
كيقباد الثالث (للمرة الثالثة)	١٣٠١/٧٠٠
مسعود الثاني (للمرة الرابعة)	١٣٠٣/٧٠٢
كيقباد الثالث (للمرة الرابعة)	١٣٠٥/٧٠٤
غياث الدين مسعود الثالث	١٣٠٧/٧٠٧
	(ثم يجئي الغزو المغولي)

القره قيونليون

في آذربيجان والعراق

٧٨٢-٨٧٣/١٣٨٠-١٤٦٨

قره محمد طرمش	١٣٨٠/٧٨٢
قره يوسف	١٣٨٩/٧٩١
(الغزو التيموري)	١٤٠٠/٨٠٢
قره يوسف (استعادة)	١٤٠٦/٨٠٩
اسكندر	١٤٢٠/٨٢٣
جهان شاه	١٤٣٨/٨٤١
حسن علي	٨٧٢-٨٧٣/٦٧-١٤٦٨
	(ثم يجئي الآق قيونليون)

الآق قيونليون

في ديار بكر وشرق الاناضول وآذربيجان

٧٨٠-٩١٤/١٣٧٨-١٥٠٨

قره يولوق ارسلان	١٣٧٨/٧٨٠
حمزة (متنازعا مع اخيه علي،حتى ٨٤٢هـ)	١٤٣٥/٨٣٩
جيهانكير	١٤٤٤/٨٤٨
اوزون حسن	١٤٥٣/٨٥٧
خليل	١٤٧٨/٨٨٢
يعقوب	١٤٧٨/٨٨٣
باي سنقر	١٤٩٠/٨٩٦
رستم	١٤٩٣/٨٩٨
احمد جويده (Gövde)	١٤٩٧/٩٠٢

مراد (في قم)	٩٠٣/١٤٩٧
الوند (في اذربيجان ثم في ديار بكر الى ان مات)	٩٠٣/١٤٩٨
محمد ميرزا (في اقليم فارس)	٩٠٣/١٤٩٨
مراد	٩٠٧-٩١٤/١٥٠٨-٠٢
	(ثم يجيء الغزو الصفوي)

القره مانيون
بوسط الاناضول
٦٥٤-٨٨٨/١٢٥٦-١٤٨٣

قرەمان بن نور الصوفي	٦٥٤/١٢٥٦
محمد الاول	٦٦٠/١٢٦١
بدر الدين محمود	٦٧٧/١٢٧٨
برهان الدين موسى	؟
فخر الدين احمد	؟
شمس الدين	٧٥٠/١٣٤٩
علاء الدين خليل	٧٥٣/١٣٥٢
علاء الدين بن خليل	٧٨٣/١٣٨١
(احتلال عثماني)	٧٩٢-٨٠٥/١٣٩٠-١٤٠٣
محمد الثاني	٨٠٥/١٤٠٣
(احتلال مملوكي)	٨٢٢-٨٢٤/١٩-١٤٢١
محمد الثاني (استعادة)	٨٢٤/١٤٢١
علاء الدين علي	٨٢٧/١٤٢٤
تاج الدين ابراهيم	٨٢٧/١٤٢٤
اسحاق	٨٦٨/١٤٦٣
بير احمد	٨٦٩/١٤٦٤
بير احمد وقاسم (معا)	٨٧٤/١٤٧٩
قاسم	٨٧٩-٨٨٨/٧٤-١٤٨٣
	(ثم يجيء الغزو العثماني)

العثمانيون
في الاناضول والبلقان والبلاد العربية
٦٨٠-١٣٤٢/١٢٨١-١٩٢٤

عثمان الاول بن ارطغرل	١٢٨١/٦٨٠
اورخان	١٣٢٤/٧٢٤
مراد الاول	١٣٦٠/٧٦١
بايزيد الاول يلدرم (البرق)	١٣٨٩/٧٩١
(الغزو التيموري)	١٤٠٢/٨٠٤
محمد جلبي (بدأ في الاناضول، ثم في اوربا ٨١٦هـ)	١٤٠٣/٨٠٥
سليمان الاول	١٤٠٣/٨٠٦
مراد الثاني (للمرة الاولى)	١٤٢١/٨٢٤
محمد الثاني «الفاتح» (للمرة الاولى)	١٤٤٤/٨٤٨
مراد الثاني (للمرة الثانية)	١٤٤٦/٨٥٠
محمد الثاني (للمرة الثانية)	١٤٥١/٨٥٥
بايزيد الثاني	١٤٨١/٨٨٦
سليم الاول ياووز (المروّع)	١٥١٢/٩١٨
سليمان الثاني القانوني	١٥٢٠/٩٢٦
سليم الثاني	١٥٦٦/٩٧٤
مراد الثالث	١٥٧٤/٩٨٢
محمد الثالث	١٥٩٥/١٠٠٣
احمد الاول	١٦٠٣/١٠١٢
مصطفى الاول (للمرة الاولى)	١٦١٧/١٠٢٦
عثمان الثاني	١٦١٨/١٠٢٧
مصطفى الاول (للمرة الثانية)	١٦٢٢/١٠٣١
مراد الرابع	١٦٢٣/١٠٣٢
ابراهيم	١٦٤٠/١٠٤٩
محمد الرابع	١٦٤٨/١٠٥٨
سليمان الثالث	١٦٨٧/١٠٩٩
احمد الثاني	١٦٩١/١١٠٢
مصطفى الثاني	١٦٩٥/١١٠٦
احمد الثالث	١٧٠٣/١١١٥
محمود الاول	١٧٣٠/١١٤٣
عثمان الثالث	١٧٥٤/١١٦٨
مصطفى الثالث	١٧٥٧/١١٧١
عبد الحميد الاول	١٧٧٤/١١٨٧

جداول زمنية لبعض الاسرات التركية الحاكمة

سليم الثالث	١٧٨٩/١٢٠٣
مصطفى الرابع	١٨٠٧/١٢٢٢
محمود الثاني	١٨٠٨/١٢٢٣
عبد المجيد الاول	١٨٣٩/١٢٥٥
عبد العزيز	١٨٦١/١٢٧٧
مراد الخامس	١٨٧٦/١٢٩٣
عبد الحميد الثاني	١٨٧٦/١٢٩٣
محمد الخامس رشاد	١٩٠٩/١٣٢٧
محمد السادس وحيد الدين	١٩١٨/١٣٣٦
عبدالمجيد الثاني (كخليفة فقط)	١٩٢٤-٢٢/١٣٤٢-٤١
	(ثم يجئ النظام الجمهوري)

BIBLIOGRAPHY

I. GENERAL

A. *General History of Turkish Art*

Aga-Oglu, Mehmet: 'About one of the "Two Questions in Moslem Art" ', *Ars Islamica*, III, 1936, pp. 116–23.

Arseven, Celâl Esad: *L'Art turc depuis son origine jusqu'à nos jours*. Istanbul, 1939.

Arseven, Celâl Esad: *Türk sanatı tarihi.* (History of Turkish Art.) Vols. I, II, III. Istanbul, 1954–9.

Aslanapa, Oktay: 'Ortaçağın en eski yatılı ilim ve kültür Müesseseleri' (The Oldest Residential Scientific and Cultural Foundations of the Middle Ages), *Türk Kültürü* 12, Ankara, 1963.

Creswell, K. A. C.: *Early Muslim Architecture. I. 'Umayyads*. Oxford, 1932.

Creswell, K. A. C.: *Early Muslim Architecture. II. Early 'Abbāsids*. Oxford, 1940.

Creswell, K. A. C.: 'Fortification in Islam Before A.D. 1250', *Proceedings of the British Academy* Vol. 38, 1952.

Creswell, K. A. C.: *A Bibliography of the Architecture, Arts and Crafts of Islam*. Cairo and Oxford, 1961.

Diez, Ernst: *Die Kunst der islamischen Völker*. Berlin, 1915; 2nd ed. Potsdam, 1928.

Diez, Ernst: *Türk Sanatı*. Istanbul, 1946.

Diez, Ernst and Aslanapa, Oktay: *Türk Sanatı*. (Turkish Art.) Istanbul, 1955.

Diez, Ernst: *Islamische Kunst*. Berlin, 1964.

Dimand, Maurice, S.: 'Turkish Art of the Muhammadan Period', *Bull. Metropolitan Museum of Art* New Series II, 1944, pp. 211–17.

Erdmann, Kurt. 'Türkische und islamische Kunst', *Atlantis* XXV, 1953, pp. 187–8.

Erdmann, Kurt: *Der Aufstieg des Islam*. Darmstadt, 1961. (Weltkunstgeschichte.)

Gabriel, Albert: 'Note sur un voyage en Haute-Mésopotamie par MM. A. Gabriel et Sauvaget', *Syria* XIII, 1932, pp. 315–16.

Glück, Heinrich: 'Türkische Kunst', *Mitt. d. ungarischen Wissen. Ins. in Konstantinopel* Vol. 1, Budapest–Konstantinopel, 1917.

Glück, Heinrich: 'Türk Sanatı', (Turkish Art), *Yeni Mecmua* Nos. 59–60, 1918.

Glück, Heinrich: 'Die Weltstellung der Türken in der Kunst', *Wiener Beiträge zur Kunst und Kultur Asiens*. Vienna, 1920.

Glück, Heinrich: 'Türk Sanatının dünyadaki mevkii', (The Position of Turkish Art in World (Art)), *Türkiyat Mecmuası* III, 1935.

Glück, Heinrich and Diez, Ernst: *Die Kunst des Islam*. Berlin, 1925. (*Propyläen Kunstgeschichte* V.)

Godard, A.: *L'Art de l'Iran*. Paris, 1962.

Goetz, Hermann: *India. 5000 years of Indian Art*. Baden Baden, 1950, 1960, 1964.

Grabar, Oleg: 'The Earliest Islamic Commemorative Structures', *Ars Orientalis* VI, 1966, pp. 1–46.

Grabar, O. and Hill, D.: *Islamic Architecture and its Decoration A.D. 800–1500*. London, 1964; 2nd ed. 1967.

Herzfeld, E.: *Die Ausgrabungen von Samarra*. I. Berlin, 1923. III. Berlin, 1927.

Hoag, J. D.: *Western Islamic Architecture*. New York, 1963.

Kühnel, E.: 'Die Islamische Kunst', in A. Springer, *Handbuch IV, Die Aussereuropäische Kunst*. Leipzig, 1929.

Kühnel, E.: *Die Kunst des Islam*. 2nd ed. Stuttgart, 1962.

Kühnel, E.: 'Türkische und islamische Kunst', *Halil Edhem hatıra kitabı*. Ankara, 1947, pp. 201–9.

Kühnel, E.: *Die Moschee*. Berlin, 1949.

Kühnel, E.: *Islamic Art and Architecture*. (Trans. Katherine Watson.) London, 1966.

Marçais, G.: *L'Art de l'Islam*. Paris, 1947.

Mayer, L. A.: *Islamic Architects and Their Works*. Genève, 1956.

Migeon, Gaston: *Les Arts Musulmans*. Paris and Bruxelles, 1926.

Migeon, Gaston: *Manuel d'Art Musulman*. 2nd ed. Paris, 1927.

Mongait, A.: *Archaeology in the U.S.S.R.* Moscow, 1959. (Pelican Books, London, 1961.)

Ögel, Bahaeddin: *Islâmiyetten önce Türk kültür tarihi*. (Cultural History of the Pre-Islamic Turks.) Ankara, 1962.

Otto-Dorn, K.: *Die Kunst des Islam*. Baden-Baden, 1964.

Pearson, J. D.: *Index Islamicus. 1906–1955*. Cambridge, 1958.

Pearson, J. D.: *Index Islamicus. Supplement. 1956–1960*. Cambridge, 1962.

Pope, A. U. and Ackerman, P.: *A Survey of Persian Art*. Oxford, 1938–9.

Rice, D. S.: 'Medieval Harran: Studies on its Topography and Monuments', *Anatolian Studies* II, 1952, pp. 36–84.

Rice, Tamara Talbot: *The Seljuks*. London, 1961.

Rumpler, M.: *La Coupole dans l'architecture byzantine et musulmane*. Strasbourg, 1956.

Saladin, H.: *Manuel d'Art Musulman. I. L'Architecture*. Paris, 1907.

Schacht, J.: 'Ein archaischer Minaret-Typ in Ägypten und Anatolien', *Ars Islamica* V, 1938, pp. 46–54.

Smith, E. B.: *The Dome*. Princeton, 1951.

Sourdel, D. et J.: *La Civilisation de l'Islam Classique*. Paris, 1968.

Söylemezoğlu, H. N. K.: *Islam Dini, Ilk camiler ve Osmanlı camileri.* (The Earliest Mosques in Islam and Ottoman Mosques.) Istanbul, 1955.

Wilson, Arnold: *A Bibliography of Persia.* Oxford, 1930.

Yetkin, Suut Kemal: *Islâm Sanatı.* (Islamic Art.) Ankara, 1954.

Yetkin, Suut Kemal: *Islâm Mimarisi.* (Islamic Architecture.) Ankara, 1965.

B. *Problems of Turkish Art*

Aslanapa, Oktay: 'Türk sanatının bütünlüğü ve devamlılığı', (The Integrity and Progressiveness of Turkish Art), *Konferanslar I,* 1964. Ankara, 1965, pp. 58–87. (*Türk Kültürünü Araştırma Enstitütüsü yayınları*: 13, Series I, Vol.: a 1.)

Atabinen, R. S.: *Les caractéristiques de l'Architecture Turque.* Paris, 1938.

Ayverdi, Ekrem Hakkı: 'Türk ve Bizans mimari unsurları', (The Principles of Turkish and Byzantine Architecture), *Istanbul Enstitütüsü Dergisi* II, 1956, pp. 25–36.

Batur, S : 'Osmanlı camilerinde sekizgen ayak sisteminin gelişmesi üzerine', (On the Origins of the Octagonal Ground Plan in Ottoman Architecture), *Anadolu Sanatı Araştırmaları* I. Istanbul, 1968, pp. 139–64.

Çetintaş, Sedat: *Yeşil cami ve benzerleri cami değildir.* (The Uniqueness of the Green Mosque Type.) Istanbul, 1958.

Eyice, Semavi: 'Ilk Osmanlı devrinin dini-içtimai bir müessesesi: Zaviyeler ve Zaviyeli camiler', (A Socio-theological Institution from the Early Ottoman Period: the Zāwīya and the Mosque-Zāwīya), *Iktisat Fakültesi Mecmuası* Vol. XXIII, 1962–3, pp. 1–80.

Gabriel, Albert: 'Türk sanatı ve tarih-i sanattaki mevkii' (Trans.: A. Vahid), (Turkish Art and Its Place in the History of Art), *Hayat* Vol. 40, 1927.

Gabriel, Albert: 'Bursada Murat I Camii ve Osmanlı Mimarisinin Menşei Meselesi', (The Mosque of Murad I, and the Problem of the Source of Ottoman Architecture), *Vakıflar Dergisi* II, 1942, pp. 37–43.

Gabriel, Albert: 'Mimarlık bakımından Türkler Istanbul'a neler getirdi?', (What Did the Turks Bring to Istanbul from the Architectural Point of View?), *Resimli Hayat ilavesi,* 1953.

Gebhard, David: 'The Problem of Space in the Ottoman Mosque', *The Art Bulletin* XIV, 1963, pp. 271–5.

Glück, Heinrich: 'Türk sanatının dünyadaki mevkii', (The Place of Turkish Art in World Art), *Türkiyat Mecmuası* Vol. III, 1935, pp. 119–28.

Godard, A : 'Origine de la Madrasa, de la Mosquée et du Caravansérail à quatre iwans', *Ars Islamica* Vols. XV–XVI, 1951, pp. 1–9.

Grabar, Oleg: 'The Islamic Dome, Some Considerations', *Journal of the Society of Architectural Historians* Vol. XXII, No. 45, pp. 191–8.

Kuban, Doğan: *Osmanlı dini mimarisinde iç mekân teşekkülü.* (The Formation of Interior Space in Ottoman Religious Architecture.) (Rönesansla bir mukayese.) Istanbul, 1958.

Kuban, Doğan: *Anadolu-Türk mimarisinin kaynak ve sorunları.* (The Origins and Development of Anatolian–Turkish Architecture.) Istanbul, 1965.

Martiny, G.: 'Zur Entwicklungsgeschichte der Osmanischen Moschee', *Ars Orientalis* IV, 1961, pp. 107–12.

Riefstahl, Rudolf M.: 'Persian Influence in Seljuk Art', *Parnassus* III, No. 5, 1931, p. 24.

Schneider, A. M.: 'Sophienkirche und Sultansmoschee', *Byzantinische Zeitschrift* Vol. 44, 1951, pp. 509–16.

Strzygowski, J.: *Altai-Iran und Völkerwanderung*. Leipzig, 1917.

Strzygowski, J.: Türkler ve Ortaasya sanatı meselesi, (The Turks and the Problem of Central Asian Art), *Türkiyat mecmuası* II–III, Istanbul, 1930–5, pp. 1–80.

Ülgen, Ali Saim: 'Le caractère philosophique et esthétique de l'architecture turque', *First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress*, Ankara, 1961, pp. 343–9.

C. *Technical and Decorative Details*

Aslanapa, Oktay: 'Mukarnas', (Stalactite Vaulting), *Islâm Ansiklopedisi* Vol. VIII, pp. 566–7.

Berry, B. Y.: 'The Development of the Bracket Support in Turkish Domestic Architecture in Istanbul', *Ars Islamica* Vol. V, 1938, pp. 272–82.

Binan, Muhittin: *Türk saçak ve kornişleri; Ilk çağlar, Selçuk ve Osmanlı devirleri.* (Turkish Eaves and Cornices: The Earliest Periods, the Seljuk and Ottoman Periods.) Istanbul, 1952.

Deri, M.: 'Das Seldschukische Ornament', in *Denkmäler Persischer Baukunst von Konia.* Berlin, 1901–10.

Diez, E.: 'Mukarnas', (Stalactite Vaulting), *Islâm Ansiklopedisi* Vol. VIII, pp. 564–6.

Pauty, E.: 'Contribution à l'Etude des Stalactites', *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire* Vol. XXIX, 1929, pp. 129–53.

Rosintal, J.: *Pendentifs, Trompes et Stalactites dans l'architecture orientale.* Paris, 1928.

Rosintal, J.: *L'origine des stalactites de l'architecture orientale.* Paris, 1938.

D. *Sources*

1. General

Aktepe, Münir: 'Abide ve sanat eserlerimize ait Türk tarihlerinde mevcut bilgiler', (Literary Sources in Turkish for the History of Turkish Art and Architecture), *Ist. Üniv. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı* II, 1966–8, pp. 169–83.

Aslanapa, Oktay: 'Archivalien zur Geschichte der osmanischen Baukunst im 16. und 17. Jahrhundert im Topkapı Serail-Archiv zu Istanbul', *Anatolia* III, 1958, pp. 18–20.

Babinger, F.: 'Quellen zur osmanischen Künstlergeschichte', *Jbb. Asiat. Kunst* I, 1924, pp. 31–41.

Barkan, Ömer Lutfi: 'Osmanlı Imparatorluğunda bir iskân ve kolonizasyon metodu olarak vakıflar ve temlikler', (The Use of Deeds of Endowment or Title as a Method of Settlement or Colonisation in the Ottoman Empire), *Vakıflar Dergisi* II, 1942, pp. 279–386.

Berki, Ali Himmet: *Vakıflar.* (Waqfs.) Istanbul, 1946.

Berki, Ali Himmet: *Vakıflar 2.* Ankara, 1950.

Ekrem, Cemal: *Vakıflar.* (Waqfs.) Istanbul, 1935.

Erdmann, Kurt: *Ibn Bibi als Kunsthistorische Quelle.* Istanbul, 1962. (Nederlands Historisch-Archeologisches Institut.)

Erdoğan, Muzaffer: 'Osmanlı mimarisi tarihinin otantik yazma kaynakları, (Authentic Sources for the History of Ottoman Architecture), *Vakıflar Dergisi* VI, 1965, pp. 111–36.

Ergin, Osman: *Bizde Vakıflar.* (Waqfs in Turkey.) Istanbul, 1936.

Evliya Çelebi Seyahatnamesi. (The Travels of Evliya Çelebi.) Istanbul, 1314 (1908)—1938, 10 vols.

Evliya Çelebi Seyahatnamesi. (The Travels of Evliya Çelebi.) (Edited by Reşad Ekrem Koçu.) Istanbul, 1949. (Türk Tarihi Serisi: 4.)

Hommaire De Hell, Xavier: *Voyage en Turquie et en Perse pendant les années 1840, 1847, 1848, 1844–60.* 4 vols. and atlas. Paris, 1853–60.

Jerphanion, Guillaume de: *Mélanges d'archéologie anatolienne.* Beirut, 1928. (*Mélanges de l'Université Saint-Joseph, Beyrouth,* Tome XIII.)

Köprülü, M.Fuad: 'Vakıf müessesesinin hukukî mahiyeti ve tarihî tekâmülü,' (The Legal Character of Pious Foundations and Their Historical Development), *Vakıflar Dergisi* II, 1942, pp. 1–36.

Kunter, Halim Baki: 'Türk vakıfları ve vakfiyeleri üzerine mücmel bir etüd', (A Concise Study of Turkish Waqfs and Waqfiyyas), *Vakıflar Dergisi* I, 1938, pp. 103–29.

Kunter, Halim Baki: *Türk vakıflar ve vakfiyeleri.* (Turkish Waqfs and Waqfiyyas.) Istanbul, 1939.

Marco Polo: *Le livre de Marco Polo citoyen de Venise.* Paris, 1886.

Oral, M.Ziya: 'Aksaray'ın tarihi önemi ve vakıfları', (The Historical Importance of Aksaray and the Pious Foundations There), *Vakıflar Dergisi* V, 1962, pp. 223–40.

Orgun, Zarif: *Sinan'a ait yeni bir vesika.* (A New Source Concerning Sinan.) Istanbul, 1941. (Arkitekt Neşriyatı: 6.)

Öz, Tahsin: *Risâle-i mimariye hülasâsı.* (A Short Architectural Treatise.) Istanbul, 1946.

Piri Reis: *Kitab-ı Bahriye.* (The Book of the Navy.) Istanbul, 1936. (Türk Tarihi Araştırma Kurumu, Series I, No. 2.)

Rubruquis: *Travels in Tatary and China in 1253.* The Hague, 1735. (ed. De Bergeron.)

Taeschner, Franz: *Das Anatolische Wegenetz nach Osmanischen Quellen.* 2 vols. Leipzig, 1924–6.

Tarih-i Cami-i Şerifi Nur-u Osmaniye. (History of the Nur-u Osmaniye Mosque.) Istanbul, A. H. 1335–7. (Tarih-i Osmani mecmuası neşriyatından.)

Turan, Osman: II. *Izzeddin Keykâvus'a ait bir Temliknâme.* (A Title Deed of 'Izz al-Dīn Kaykā'ūs II.) Istanbul, 1955. (Zeki Velidi Togan Armağanı.)

Uluçay, M.Ç.: *Saruhanoğulları ve eserlerine dair vesikalar.* (Sources for the Saruhanids and Their Monuments.) Istanbul, 1940.

2. Waqfiyyas (Deeds of endowment of charitable foundations)

Ayverdi, E. H.: 'Mudurnu'da Yıldırım Bayezid manzumesi ve Taş vakfiyesi', (Yıldırım Bayazid's Foundation at Mudurnu and the Taş Waqfiyya), *Vakıflar Dergisi* V, pp. 79–86.

Cevdet, M.: *Sivas Darüşşifası vakfiyesi ve tercemesi.* (The Waqfiyya of the Hospital at Sivas and a Commentary upon it.) Istanbul, 1938.

Ergin, Osman: *Fatih imareti vakfiyesi.* (The Waqfiyya of the Imaret of Mehmed the Conqueror.) Istanbul, 1945. (Istanbul Belediyesi Istanbul Fethinin 500. yıl dönümü Kutlama Yayınları I.)

Fatih Mehmet II Vakfiyeleri. (Waqfiyyas of Mehmed the Conqueror.) Istanbul, 1938. (Vakıflar Umum Müdürlüğü neşriyatı I.)

Turan, Osman: 'Selçuklu Devri Vakfiyeleri I, II, III', (Waqfiyyas of the Seljuk period), *Belleten* XI, 1947, pp. 197–235, pp. 415–429; XII, 1948, pp. 17–158.

Turan, Osman: 'Celâleddin Karatay vakıfları ve vakfiyeleri', (The Waqfs and Waqfiyyas of Jalāl al-Dīn Karatay), *Belleten* Vol. XII, 1948.

Uzunçarşılı, I.Hakkı: *Karamanoğlu Ibrahim Bey vakfiyesi.* (A Waqfiyya of Ibrahim Bek, the Karamanid.), Istanbul, 1937.

Uzunçarşılı, I.Hakkı: *Gazi Orhan Bey vakfiyesi.* (A Waqfiyya of Ghāzī Orhan Bek.) Istanbul, 1941.

3. Epigraphy

Ahmed Tevhid: 'Antalya Surları kitabeleri', (Inscriptions from the Walls of Antalya), *Türk Tarih Encümeni Mecmuası* Vol. 86, pp. 171 et seq.

Berchem, Max van: 'Epigraphie des Danishmendides', *Zeitschrift für Assyriologie* XXVII, 1912, pp. 85–91.

Berchem, Max van: 'Arabische Inschriften', in Sarre and Martin, *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst I.* Munich, 1912.

Berchem, M. van and Halil Edhem: *Asie Mineure, Sivas-Divriği.* (Corpus Inscriptionum Arabicarum, III.) Cairo, 1910.

Beygü, A. Ş.: *Ahlat kitabeleri.* (Inscriptions of Ahlat.) Istanbul, 1932.

Gronbeck, K.: 'Iç Mogolistan'da Türk yazıtları', (Turkish inscriptions from Inner Mongolia), *Belleten* 31, 1944, pp. 457–60.

Halil Edhem: 'Anadolu'da islâmî kitabeler', (Muslim Inscriptions from Anatolia), *Tarih-i Osmanî Encümeni Mecmuası* XXVII, pp. 149–51. *Tarih-i Osmanî Encümeni Mecmuası* XXVIII, p. 516.

Hilmi, Hüseyin: *Sinop Kitabeleri.* (Inscriptions of Sinop.) Sinop 1339–41/1920–2.

Kadri, Hafız: 'Muğla Ulu camii kitabesi', (The Inscription of the Great Mosque at Muğla), *Tarih-i Osmanî Encümeni Mecmuası* VIII, 1913, p. 16.

Konyar, Basri: *Diyarbekir kitabeleri.* Vol. II. (Inscriptions of Diyarbekir.) Ankara, 1936.

Kunter, Halim Baki: 'Kitabelerimiz,' (Inscriptions of Turkey), *Vakıflar Dergisi* II, 1952, pp. 431–56.

Löytved, J.: *Konia, Inschriften der seldschukischen Bauten.* Berlin, 1907.

Mantran, Robert: 'Les Inscriptions Arabes de Brousse', *Bulletin d'Etudes orientales* XIV, 1954, pp. 87–114.

Mustafa, Cavit: *Akşehir kitabeleri ve tetkikatı.* (The Inscriptions of Akşehir and Researches Upon Them.) Muğla, 1934.

Sauvaget, Jean: 'Inscriptions arabes,' in Albert Gabriel, *Voyages archéologiques dans la Turquie Orientale,* I, Paris, 1940, pp. 287–356.

Uzunçarşılı, I.Hakkı: *Kitabeler* I, II, Istanbul, 1927–9.

II. RESEARCHES on ANATOLIAN TURKISH ART

A. *General*

Akok, Mahmut: *Ankara'nın eski evleri.* (Old Houses of Ankara.) Ankara, 1951.

Akok, Mahmut: XIII-XVII. yüzyıllarda yapılmış Türk camilerinin iç mimarisi', (The Interior Construction of Turkish Mosques from the 13th to the 17th Centuries), *Milletlerarası Birinci Türk sanatları Kongresi: Kongreye sunulan tebliğler.* (First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress) Ankara, 1959, pp. 12–16.

Akok, Mahmut: 'Architecture intérieure de mosquées turques construites entre les XIII^{e} et XVII^{e} siècles', *First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress.* Ankara, 1961, pp. 13–18.

Akozan, Feridun: 'Türk Han ve Kervansarayları', (Turkish Khans and Caravansarais), *Türk Sanatı Araştırmaları.* Istanbul, 1963, pp. 133–67. (Güzel Sanatlar Akademisi Yayınlarından.)

Aslanapa, Oktay: 'Bir doğu Anadolu gezisinden notlar', (Notes on a Trip to Eastern Anatolia), *Milletlerarası Birinci Türk sanatları Kongresi: Ankara, 1959; Kongreye sunulan tebliğler.* (First International Congress of Turkish Arts, Ankara 1959: Communications Presented to the Congress) Ankara, 1962, pp. 26–27.

Bachmann, Walter; *Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan.* Leipzig, 1913.

Bittel, Kurt: 'Kleinasiatische Studien', *Istanbuler Mitteilungen* Vol. 5, Istanbul, 1942.

Cuda, A.: 'Stadtaufbau in der Türkei', *Die Welt des Islams* 21, 1939, pp. 16–48.

Çetintaş, Sedat: 'Minarelerimiz', (Turkish Minarets), *Güzel Sanatlar mecmuası* 4, 1942.

Dilaver, Sadi: 'Bünyan Ulu camii—Erbaa/Akçaköy (Fidi) Silahdar Ömer Paşa camii', (The Great Mosque at Bünyan and the Mosque of Ömer Pasha Silahdar at Akçaköy), *Ist. Üniv. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı* II, 1966–8, pp. 184–99.

Erdmann, Kurt: 'Beobachtungen auf einer Reise in Zentralanatolien im Juli 1953', *Archäologischer Anzeiger des Deutschen Archäologischen Instituts* LXIX, 1955, cols. 160–207.

Erdmann, Kurt: 'Weitere Nachträge zu den-Beobachtungen auf einer Reise in Zentral-anatolien', *Archäologischer Anzeiger des Deutschen Archäologischen Instituts* LXXI, 1957, cols. 361–72.

Erdmann, Kurt: 'Anatolien, ein Neuland der islamischen Kunstgeschichte', *Akten des vierundzwanzigsten internationalen Orientalisten Kongresses: München, 1957,* Wiesbaden, 1959, p. 377.

Erdmann, Kurt: 'Zur türkischen Baukunst seldschukischer und osmanischer Zeit', *Istanbuler Mitteilungen* 8, 1958, pp. 1–39.

Erdmann, Kurt: 'Vorosmanische Medresen und Imarets vom Medresentyp in Anatolien', Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of K. A. C. Creswell 1965, pp. 49–62.

Gabriel, Albert: *La Turquie Terre d'Histoire et d'Art.* Istanbul, pp. 53–71.

Gabriel, Albert: 'Les Antiquités turques d'Anatolie', *Syria* X, 1929, pp. 257–70.

Gabriel, Albert: *Monuments turcs d'Anatolie.* I–II. Paris, 1931–34.

Gabriel, Albert: *Voyages archéologiques dans la Turquie Orientale. Avec un recueil d'inscriptions arabes par Jean Sauvaget.* Paris, 1940.

Gabriel, Albert: *En Turquie.* Paris, 1953.

Halil Edhem: 'Anadolu Selçukları devrinde mimarî ve tezyinî sanatlar', (Architecture and the Decorative Arts of Anatolia in the Seljuk period), *Halil Edhem Hatıra kitabı* Ankara, 1947, pp. 279–97.

Sarre, Friedrich: *Reise in Kleinasien—Sommer 1895. Forschungen zur seldjukischen Kunst und Geographie des Landes.* Berlin, 1896.

Taeschner, Franz: 'Anatolische Forschungen', *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* LXXXII, 1928, pp. 83–118.

Taeschner, Franz: 'Beiträge zur frühosmanischen Epigraphik und Archäologie', *Der Islam,* XX, 1932, pp. 109–86.

Texier, C.: *Description de L'Asie Mineure* II. Paris, 1849

Ünsal, Behçet: *Turkish Islamic Architecture in Seljuk and Ottoman times 1071–1923.* London, 1959.

Yetkin, Suut Kemal: 'The Evolution of Architectural form in Turkish Mosques (1300–1700)', *Studia Islamica* XI, 1959, pp. 73–91.

Yetkin, Suut Kemal: *L'Architecture Turque en Turquie.* Paris, 1962.

Yetkin, S. K.; Özgüç, T.; Sümer, F.; Ülken, H. Z.; Çagatay, N. and Karamağaralı, H.: *Turkish Architecture.* Ankara, 1965.

B. *Monographs on regions and cities*

Akarca, A. and Akarca, T.: *Milâs.* Istanbul, 1954.

Aslanapa, Oktay: *Edirne'de Osmanlı devri abideleri.* (Ottoman Monuments of Edirne.) Istanbul, 1949.

Balin, R.: *Diyarbakır.* Istanbul, 1966.

Banoğlu, N.: 'Şaheserleri ile Ahlat', (Ahlat and Its Masterpieces), *Tarih-Coğrafya Dünyası* 11/8, 1959, pp. 81 et seq.

Bayatlı, Osman: *Bergama tarihinde Türk-Islâm eserleri.* (Turkish-Islamic monuments in the history of Bergama.) Istanbul, 1956.

Baykal, K.: *Bursa ve anıtları.* (Bursa and Its Monuments.) Bursa, 1950.

Beygü, Abdürrahim Şerif: *Erzurum: Tarihi, Anıtları, Kitabeleri.* (Erzurum, Its History, Its Monuments, Its Inscriptions.) Istanbul, 1936.

BIBLIOGRAPHY

Beysanoğlu, Ş.: *Kısaltılmış Diyarbakır tarihi ve abideleri.* (Brief History of Diyarbekir and Its Monuments.) Istanbul, 1963.

Çetintaş, Sedat: *Bursa: tarihî yerler, müze, camiler ve türbeler.* (Bursa, Historical Monuments, Museums, Mosques and Mausolea.) Istanbul, 1934.

Dursunkaya, Ziya: *Kırklareli vilayetini tarih, coğrafya, kültür ve eserler yönü ile tetkik.* (Researches in the fields of the History, Geography, Culture and Monuments of the Vilayet of Kirklareli) Vol. I. Kırklareli, 1948.

Erdmann, Kurt: 'Die Grabkirche von Seyitgazi', *Istanbuler Mitteilungen* 8, 1958, pp. 11 et seq.

Erten, S. Fikri: *Antalya vilayeti tarihi.* (History of the Vilayet of Antalya.) Antalya-Istanbul, 1940–48.

Eyice, Semavi: 'Sultaniye-Karapınar'a dair', (On Sultaniye-Karapinar), *Tarih Dergisi* XV, 1965, pp. 117–40.

Gabriel, Albert: 'Mardin ve Diyarbekir vilayetlerinde icra olunmuş bir arkeologya seyahati hakkında rapor', (Report on an Archaeological Excursion in the Vilayets of Mardin and Diyarbekir), *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi* I, 1933, pp. 134–49.

Gabriel, Albert: *Une Capitale turque, Brousse, Bursa.* Paris, 1958.

Gökoğlu, A.: *Paflagonya, Kastamonu, Sinop, Çankırı, Safranbolu, Bartın, Bolu, Gerede, Mudurnu, Iskilip, Bafra, Alaçam ve civarı, gayrımenkul eski eserleri arkeolojisi.* (The Archaeology of the Indigenous Ancient Monuments of Paphlagonia, Kastamonu, Sinop, Çankırı, Safranbolu, Bartın, Bolu, Gerede, Mudurnu, Iskilip, Bafra, Alaçam and their surroundings) Kastamonu, 1952.

Grenard, M. F.: 'Notes sur les Monuments de Sivas', *Journal Asiatique* 9, Series XVI, 1900, pp. 451–8.

Grenard, M. F.: 'Note sur les Monuments du Moyen age de Malatia, Divrighi, Siwas, Darendeh, Amasia et Tokat', *Journal Asiatique* 8, Series XXVIII, Paris 1901.

Gurlitt, Cornelius: 'Die Bauten Adrianopels', *Orientalisches Archiv* I, 1910–11.

Gurlitt, Cornelius: 'Die islamischen Bauten von Isnik (Nicaea)', *Orientalisches Archiv* III, 1912–13, pp. 49–60.

Günkut, Bedri: *Diyarbakır Tarihi.* (History of Diyarbekir.) Diyarbekir, 1936. (Diyarbakır Halkevi: 3.)

Halil Edhem: *Kayseriye Şehri.* (The Town of Kayseri.) Istanbul, 1915.

Halil Edhem: *Niğde Kılavuzu.* (Guide to Niğde.) Istanbul, 1936.

Hüseyin, Hüsamettin: *Amasya Tarihi.* (History of Amasya.) Istanbul, 1927–35.

Kadı, H. M.: 'Aksaray'daki Türk eserleri', (Turkish Monuments at Aksaray), *Hasandağ Gazetesi,* Aksaray, 1966.

Kafesoğlu, Ibrahim: 'Ahlat ve çevresinde 1945 de yapılan tarihi ve arkeolojik tetkik seyahati raporu', (Report on an Archaeological Excursion to Ahlat and the Surrounding Area), *Tarih Dergisi* 1, 1949, pp. 167–90.

Konyalı, I. H.: *Akşehir.* Istanbul, 1945.

Konyalı, I. H.: *Alanya.* Istanbul, 1946.

Konyalı, I. H.: *Abideleri ve kitabeleri ile Erzurum tarihi.* (The Monuments, Inscriptions and History of Erzurum.) Istanbul, 1960.

Konyalı, I. H.: *Konya Tarihi.* (History of Konya.) Konya, 1964.

Konyalı, I. H.: *Karaman, Ermenak, Mut.* Istanbul, 1967.

Konyar, Basri: *Diyarbekir Tarihi.* Vol. I. (History of Diyarbekir.) Ankara, 1936.

Koyunoğlu, A. Memduh Turgut: *Iznik ve Bursa Tarihi.* (History of Iznik and Bursa.) Bursa, 1935. (Bursa Halkevi: 8.)

Lloyd, Seton and Rice, D. Storm: *Alanya* ('Alā'iyya). London, 1958.

Mamboury, E.: *Ankara. Guide touristique.* Ankara, 1934.

Mehmet Behçet: *Kastamonu Asar-ı kadimesi.* (Ancient Monuments of Kastamonu.) Istanbul, 1341/1925.

Mübarek, Galip: *Ankara.* Istanbul, 1928.

Niemann, Georg: 'Die seldschukischen Bauwerke in Ajasoluk', *Forschungen in Ephesos* I 1906, pp. 111–31.

Otto-Dorn, Katharina: 'Islamische Denkmäler Kilikiens', *Jahrbuch für Kleinasiatische Forschung* II, 1952, pp. 113–26

Otto-Dorn, Katharina and Anhegger, Robert: *Das islamische Iznik.* Berlin, 1941.

Önder, Mehmet: *Tarihi-Turistik Konya Rehberi.* (Historical and Touristic Guide to Konya.) Konya, 1956.

Önder, Mehmet: *Mevlânâ Şehri Konya.* (Konya the City of Mevlânâ.) Konya, 1962.

Önder, Mehmet: 'Romanya'da sulara gömülecek olan bir Türk Kasabası, Adakale', (A Turkish site in Rumania in danger of submersion—Adakale), *Türk Kültürü* No. 54 (1966), pp. 427–34.

Özalp, T.: *Sivrihisar Tarihi.* (History of Sivrihisar.) Eskişehir, 1961.

Özdoğan, Kâzım: *Kayseri tarihi. Kültür ve sanat eserleri.* Vol. I. (History of Kayseri. Culture and Art.) (Alimler-Şairler-Sanatkârlar.) Kayseri, 1948.

Özgüç, Tahsin and Akok, Mahmut: 'Develi abideleri', (Monuments of Develi), *Belleten* XIX, 1955, pp. 377–84.

Peremeci, Osman Nuri: *Edirne Tarihi.* (History of Edirne.) Istanbul, 1939.

Ridvan, Nâfiz and Ismail Hakkı: *Sivas Şehri.* (The Town of Sivas.) Istanbul, 1928.

Riefstahl, Rudolf M.: *Cenubi Garbi Anadolu'da Türk mimarisi.* (Turkish translation of the foregoing) Istanbul, 1941.

Riefstahl, Rudolf M. and Wittek, Paul: *Turkish Architecture in Southwestern Anatolia.* Cambridge, 1931.

Ruben, Walter: 'Kırşehir'in dikkatimizi çeken sanat abideleri', (Noteworthy Monuments at Kırşehir), *Belleten* XI, 1947, pp. 603–40.

Sayılı, Adnan: 'Tire'de bir araştırma', (Researches at Tire), *Belleten* XII, 1949, pp. 683–7.

Sayman, F. and Tongur, I.: *Konya eski eserler kılavuzu.* (Guide to the Ancient Monuments of Konya.) Konya, 1944.

Strzygowski, J. and Berchem, M. van: *Amida.* Heidelberg, 1910.

Sungurluoğlu, I.: *Harput yollarında.* I. (On the roads to Harput.) Istanbul, 1958.

Süslü, Memduh Yavuz: *Eşrefoğulları tarihi. Beyşehir kılavuzu.* (History of the Eshrefoghulları. Guide to Beyşehir.) Konya, 1934.

Tarım, C. H.: *Tarihte Kırşehri-Gülşehri.* (Kırşehir-Gülşehir in History.) Istanbul, 1948.

Tokluoğlu, F.: *Tire ve Turistik değerleri.* (Tire and Its Touristic Treasures.) Istanbul, 1957.

Tokluoğlu, F.: *Tire.* Tire, 1964.

Totaysalgir, G.: *Karaman-Lârende.* Konya, 1944.

Turan, Osman: 'Selçuklular zamanında Sivas şehri', (Sivas in the Seljuk period), *Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi dergisi* Vol. IX, No. 4, 1951, pp. 447–57.

Uzluk, Şahabettin: *Konya Abideleri.* (Monuments of Konya.) Konya, 1939.

Uzunçarşılı, I. Hakkı: *Sivas Şehri.* (The Town of Sivas.) Istanbul, 1928.

Uzunçarşılı, I. Hakkı: *Kütahya şehri.* (The Town of Kütahya.) Istanbul, 1932.

Ülgen, Ali Saim: 'Iznik'te Türk eserleri', (Turkish Monuments at Iznik), *Vakıflar Dergisi* I, 1938, pp. 53–69.

Ülgen, Ali Saim: 'Kırşehir'de Türk eserleri', (Turkish Monuments of Kırşehir), *Vakıflar Dergisi* II, 1942, pp. 235–62.

Ünal, Rahmi Hüseyin: 'Monuments Saltüqides de Kemah (Anatolie Orientale)', *Revue des Etudes Islamiques*, Paris, 1967, pp. 149–72.

Ünal, Rahmi Hüseyin: *Les monuments islamiques anciens de la ville d'Erzurum et de sa région.* Paris, 1968.

Wilde, H.: *Brussa, Eine Entwicklungsgeschichte türkischer Architektur in Kleinasien unter den ersten Osmanen,* (*Beiträge zur Bauwissenschaft* 13), 1909.

Wulzinger, Karl: *Drei Bektaschi-Klöster Phrygiens.* Berlin, 1913.

Wulzinger, Karl; Wittek, Paul and Sarre, Friedrich: *Das Islamische Milet.* Leipzig, 1935.

Yeşil, Mustafa: *Kütahya ilinin kısa tarihi.* (A Short History of the Kütahya Area.) Istanbul, 1937.

C. *Istanbul*

Altınay, Ahmet Refik: *Hicrî Onikinci asırda Istanbul hayatı.* (Life in 18th Century Istanbul.) Istanbul, 1930.

Altınay, Ahmet Refik: *Hicrî onbirinci asırda Istanbul hayatı.* (Life in 17th Century Istanbul.) Istanbul, 1931.

Altınay, Ahmet Refik: *Hicrî XIII. asırda Istanbul hayatı.* (Life in 19th Century Istanbul.) Istanbul, 1932.

Altınay, Ahmet Refik: *16. asırda Istanbul hayatı.* (Life in 16th Century Istanbul.) Istanbul, 1935.

Eyice, Semavi: *Istanbul, petit guide à travers les monuments byzantins et Turcs.* Istanbul, 1955.

Eyice, Semavi: 'Istanbul,', *Islâm Ansiklopedisi* 1967, pp. 1135–214.

Gurlitt, Cornelius: *Die Baukunst Konstantinopels.* Berlin, 1907–12.

Kühnel, Ernst: 'Die türkische Kunst', in Baedeker's *Konstantinopel, Balkanstaaten,* etc., 2nd ed. Leipzig, 1914; 3rd ed. 1921.

Mamboury, Ernest: *Constantinople. Guide Touristique.* Constantinople, 1925; New ed. Istanbul, 1951, (English 1953).

Ülgen, Ali Saim: *Fatih devrinde Istanbul.* (Istanbul in the Reign of Mehmed the Conqueror.) (Vakıflar Umum Müdurlüğü neşriyatı: 2.)

III. ARCHITECTURE

A. Central Asia

1. Pre-Islamic

Appelgren-Kivalo, Hjalmar: *Alt-Altaische Kunstdenkmäler.* Helsingfors, 1931. (Reisen in Sibirien und der Mongolei 1887–89.)

Belenitsky, A. M.: 'Neue Denkmäler der vorislamischen monumentalen sogdischen Kunst', *XXIV. Int. Orient. Kong. vortrag* Moscow, 1957.

Esin, Emel: 'Eurasia göçebelerinin sanatının ve Islâmiyetten evvelki Türkistan sanatının Türk plâstik ve tersimî sanatları üzerindeki bazı tesirleri', (Various Influences from the Art of the Euro-Asiatic Nomads and the Art of pre-Islamic Turkestan on Turkish Graphic and Plastic Art), *Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi: Kongreye sunulan tebliğler.* (First International Congress of Turkish Arts, Ankara 1959: Communications Presented to the Congress) Ankara, 1962, pp. 152–74.

Gabain, Annemarie v.: 'Das Uigurische Königreich von Chotscho, 850–1250', *Sitzungsbericht der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin; Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst,* Berlin, 1961, No. 5.

Grünwedel, A.: *Altbuddhistische Kultstatten in Chinesischen Turkistan.* Berlin, 1912.

Härtel, Herbert: *Turfan und Gandhara. Frühmittelalterliche Kunst Zentralasiens.* 2nd ed. Berlin, 1964.

Inan, A.: 'Altay dağlarında bulunan eski Türk mezarları', (Ancient Turkish Tombs in the Altay Mountains), *Belleten* XI, 1947.

Le Coq, A. von: *Chotscho.* Berlin, 1913.

Le Coq, A. von: *Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens.* Berlin, 1925.

Le Coq, A. von: *Auf Hellas Spuren in Ost Turkestan.* Leipzig, 1926.

Le Coq, A. von: *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien I–VII.* Berlin, 1922–28.

Masson, V. M.: *Srednyaya Aziya v Epokhu Karun'ya i Bronzy.* (Central Asia in the Karun and Bronze Ages.) Moscow, 1966.

Phillips, E. D.: 'New Light on the Ancient History of the Eurasian Steppes', *American Journal of Archaeology* 61/3, 1957, pp. 268–80.

Rudenko, S. I.: *Kultura Naseleniya Gornogo Altaya v Skifskoye Vremya.* (The Culture of the Population of the Altay Mountains in the Scythian Period.) Moscow, 1953.

Stein, A.: *Ruins of Desert Cathay.* London, 1912.

Stein, A.: *Innermost Asia.* Oxford, 1928.

Tolstov, S. P.: *Po stopách dávného Chorezmu.* (On the Tracks of Ancient Khorezm.) Prag, 1951.

Tolstov, S. P.: *Auf den Spuren der altchoresmischen Kultur.* (German translation of the foregoing) Berlin, 1953.

Tolstov, S. P.: *Po drevnim del'tam Oksa i Yaksarta.* (Through the Ancient Deltas of the Oxus and the Jaxartes.) Moscow, 1962.

Yakubovsky, A. Y. and D'yakonov, M. M.: *Zhivopis' Drevnego Pyandzhikenta.* (The Painting of Ancient Pyandzhikent.) Moscow, 1954.

2. Islamic

Basenov: *Ornament Kazakhstana v arkhitekture.* (Kazakhstan Decoration in Architecture.) Alma Ata, 1957.

Bussagli, Mario: L'Influsso classico ed iranico sull'arte dell'Asia Centrale', *Rivista dell'-Instituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* N.N., II, 1953, pp. 171–262.

Cohn-Wiener, E.: *Turan. Islamische Baukunst in Mittelasien.* Berlin, 1930.

Cohn-Wiener, E.: 'Ruin Sites in Turkistan', *Asia* XLI, 1941.

Denike, B.: 'Quelques Monuments de Bois Sculpté au Turkestan Occidental', *Ars Islamica* II, 1935, pp. 69–83.

Diez, Ernst: *Churasanische Baudenkmäler.* Berlin, 1918.

Diez, Ernst: 'Zentralasien und der eurasische Kunstkreis', *Atlantis-Buch der Kunst,* Zurich, 1952, pp. 602–15.

Diez, Ernst: 'Das Erbe der Steppe in der turco-iranischen Baukunst', *Symbolae in honorem Zeki Velidi Togan,* Istanbul, 1950–55 pp. 331–8.

Esin, Emel: *Türkistan Seyahatnamesi.* (Account of a Journey to Turkestan.) Ankara, 1959.

Field, H. and Prostov, E.: 'Archaeological Investigations in Central Asia 1917–37', *Ars Islamica* V, 1938, pp. 233–271.

Field, H. and Prostov, E.: 'Excavations at Khwarezm, 1937–38', *Ars Islamica* VI/2, 1939, pp. 158–166.

Field, H. and Prostov, E.: 'Excavations in Uzbekistan, 1937–39', *Ars Islamica* IX, 1942, pp. 143–159.

Field, H. and Prostov, E.: 'Recent Excavation at Khwarezm', *Ars Islamica* XIII–XIV, 1948, pp. 139–48.

Gerasimov: *Pamyatniki arkhitektury doliny reki Kara Kengir v Tsentral' nom Kazakhstane.* (Monuments of the Kara Kengir Valley in Central Kazakhstan.) Moscow, 1957.

Godard, A.: 'Khorasan', *Athar-é Iran* IV, 1949.

Haase, C. P.: 'Temuridische Baukunst', *Westtürkestan Referate zur Turkologischen Exkursion 1966* Vol. 1, Hamburg, 1968, pp. 120–59.

Hrbas, Milos and Knobloch, Edgar: *Die Kunst Mittelasiens.* Prague, 1965.

Lechner, E.: 'Die Kunst der turanischen Völker', *Turan, Zeitschrift der turanischen Gesellschaft* 1922, pp. 179–92.

Les Monuments historiques de l'Islam en U.R.S.S. Tashkent, 1963.

Liele, Harkot: 'Das Observatorium Ulugh Begs in Samarkand', *Westtürkestan Referate zur Turkologischen Exkursion 1966* Vol. 1, Hamburg, 1968, pp. 160–4.

Meinecke, Michael: 'Vortemüridische Baukunst in Türkestan', *Westtürkestan Referate zur Turkologischen Exkursion 1966* Vol. 1, Hamburg, 1968, pp. 91–119.

Nilsen, A.: *Monumental'naya Arkhitektura Bukharskogo Oazisa XI–XII vv.* (Monumental Architecture of the Bukhara Oasis, XI–XII centuries.) Tashkent, 1956.

Polupanov: *Arkhitekturniye Pamyatniki Samarkanda.* (The Architectural Monuments of Samarkand.) Moscow, 1948.

Pribytkova, A. M.: *Pamyatniki Arkhitektury XI veka v Turkmenii.* (Monuments of the 11th Century in Turkmenia.) Moscow, 1955.

Pugachenkova, G. A.: *Puti razvitiya arkhitektury yuzhnogo Turkmenistana.* (The Architectural Development of Southern Turkmenistan in Antiquity and the Middle Ages.) Moscow, 1958.

Pugachenkova, G. A.: 'Mazar Arab-Ata v Time', (The Arab Ata Mazar at Tim), *Sovetskaya Arkheologiya*, 1961/4.

Pugachenkova, G. A.: *Iskusstvo Zodchikh Uzbekistana.* (The Art of Uzbek Architects. (The Mausoleum of Arab Ata.)) (*Mavzolei Arab-Ata 977/8—IX–X.*) Tashkent, 1963.

Pugachenkova, G. A.: *Iskusstvo Turkmenistana.* (The Art of Turkmenistan.) Moscow, 1967.

Pugachenkova, G. A. and Rempel, V. I.: *Istoriya Iskusstva Uzbekistana.* (History of the Art of Uzbekistan.) Moscow, 1965.

Pugachenkova, G. A. and Rempel, V. I.: *Zodchestvo Uzbekistana.* (The Architecture of Uzbekistan.) Tashkent, 1959.

Rempel, V. I.: *Arkhitekturny ornament Uzbekistana.* (Architectural Ornament of Uzbekistan.) Tashkent, 1961.

Yaralov, Youri, 'Architectural Monuments in Middle Asia of the VIII–XIIth Centuries', *First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress.* Ankara, 1961, pp. 364–70.

Yuldashev, A. A.: *Arkhitekturny Ornament Tadzhikistana.* (The Architectural Ornament of Tadzhikistan.) Moscow, 1957.

Zasypkin, B.: *Pamyatniki arkhitektury v srednei Azii i ikh restavratsiya.* (Architectural Monuments of Central Asia and Their Restoration.) Off-print, 1927.

Zasypkin, B.: *Arkhitekturniye Pamyatniki Srednei Azii.* (Architectural Monuments of Central Asia.) Moscow, 1928.

Zasypkin, B.: *Arkhitektura Srednei Azii.* (The Architecture of Central Asia.) Moscow, 1948.

B. *Caucasus and Azerbaidzhan* (Transcaucasia)

Baklanov: *Arkhitekturniye Pamyatniki Dagestana.* (Monuments of Dagestan.) Makhachkale or Moscow, 1935.

Bretanitsky, L. S.: *Zodchestvo Azerbaydzhana XII–XV vv.* (Monuments of Azerbaidzhan XII–XV centuries.) Moscow, 1966.

Useinov, M. A.: *Pamyatniki Azerbaydzhanskogo Zodchestva.* (Monuments of Azerbaidzhan.) Moscow, 1951.

Useinov, M.; Bretanitsky, L. S. and Salamzade, A.: *Istoriya arkhitektury Azerbaydzhana.* (History of the Architecture of Azerbaidzhan.) Moscow, 1963.

C. *Ghaznevids*

Ahmad Ali Kohzad: 'Premiers échantillons de la peinture Ghaznévide', *Afghanistan* IV, No. 2, 1949, pp. 48–51.

Bombaci, A.: 'Introduction to the Excavations at Ghazne', *East and West* New series Vol. 10, Nos. 1–2, Rome, March–June, 1959.

Bombaci, A.: 'Gazne'deki kazılara giriş', (Turkish translation of above), *Türk sanatı tarihi araştırma ve incelemeleri,* Istanbul, 1963, pp. 537–60.

Bombaci, A.: 'Les Turcs et l'art ghaznévide', *First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress,* Ankara, 1961, pp. 65–70.

Bombaci, A. and Scerrato, Umberto: 'Summary Report on the Italian Archaeological Mission in Afghanistan', *East and West* New series Vol. 10, Nos. 1–2, Rome, March–June, 1959.

Flury, S.: 'Le décor épigraphique des monuments de Ghazne', *Syria,* 1925, pp. 61–90.

Maricq, A. and Wiet, G.: *Le Minaret de Djam.* Paris, 1959.

Ögel, Semra: 'Anadolu Selçuklu tezyinatının önemli bir kaynağı: Gazne sanatı, (An Important Source for the Decoration of the Anatolian Seljuks, the Art of Ghazne), *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi* II, 1964, pp. 197–205.

Schlumberger, Daniel: 'La Mosquée (de Lashkari Bazar)', *Afghanistan* II, 1949, pp. 34–44.

Schlumberger, Daniel: 'Les Fouilles de Lashkari Bazar', *Afghanistan* VI, No. 4, 1950.

Schlumberger, Daniel: 'The Ghaznevid Palace of Lashkari Bazar', *The Illustrated London News,* London, 1950.

Schlumberger, Daniel: 'The Great Palace of Mahmud in Afghanistan', *The Illustrated London News,* London, 1951.

Schlumberger, Daniel: 'Le Palais Ghaznévide de Lashkari Bazar', *Syria* XXIX, 1952, pp. 251–70.

Schlumberger, Daniel: 'La Grande Mosquée de Lashkari Bazar', *Afghanistan* VII, 1952, pp. 1–4.

Sourdel-Thomine, J.: 'Deux minarets d'époque seljoukide en Afghanistan', *Syria* XXX, 1953, pp. 108–36.

D. *The Seljuks in Iran*

Bivar, A. D. H.: 'Seljüqid *ziyārats* of Sar-i Pūl (Afghanistan)', *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London* Vol. XXIX, Part 1, 1966, pp. 57–63.

Cohn-Wiener, E.: 'Die Ruinen der Seldschukenstadt von Merv und das Mausoleum Sultan Sandschars', *Jahrbuch der asiatischen Kunst* II, 1925, pp. 114–22.

Gabriel, Albert: 'Le Masdjid-i Djum'a d'Isfahan', *Ars Islamica* Vol. II, Part 1, 1935.

Godard, André: 'Historique du Masdjid-é Djum'a d'Isfahan', *Athar-é Iran* I, 1936, pp. 213–38.
Godard, André: 'Isfahan', *Athar-é Iran* II, 1936, 7, 8, pp. 3–176.
Godard, André: 'Ardistan et Zawaré', *Athar-é Iran* I, 1936, pp. 285–309.
Godard, André: 'Les anciennes mosquées de l'Iran', *Athar-é Iran* I, 1936, pp. 187 et seq.
Pope, A. U.: 'Note on the Aesthetic Character of the Masjid-i Jāmi' of Isfahan', *Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of K. A. C. Creswell.* Cairo, 1965, pp. 179–93.
Sauvaget, J.: 'Observations sur quelques mosquées Seldjoukides', *Annales de l'Ins. d'Études Orientales d'Alger* Vol. 4, 1938, pp. 81–120.
Sourdel-Thomine, J.: 'L'architecture islamique de l'Iran', *Art et lit. en Iran,* pp. 77–94.
Stronach, D. and Cuyler-Young, T.: 'Three Octagonal Seljuq Tomb Towers', *Iran* Vol. IV, 1966, pp. 1–28.
Wilber, D.: *The Architecture of Islamic Iran: the Il-Khanid Period.* Princeton, 1955.

E. *Tulunids, Fatimids, Ayyubids, Mamluks, Zengids*

Berchem, M. van: 'Une mosquée du temps des Fatimites an Caire', 1889. (*Mémoires de l'Institut Français d'archéologie Orientale au Caire.*)
Creswell, K. A. C.: 'Some Newly Discovered Tûlûnide Ornament', *Burlington Magazine* XXXV, 1919, pp. 180–8.
Creswell, K. A. C.: 'The Origin of the Cruciform Plan of Cairene Madrasas', *Bulletin de l'Institut Français d'archéologie orientale au Caire,* 1922.
Creswell, K. A. C.: *Muslim Architecture of Egypt: I. Ikhshids and Fatimids.* Oxford, 1952.
Creswell, K. A. C.: *Muslim Architecture of Egypt: II. Ayyubids and Early Mamluks.* Oxford, 1959.
Hautecoeur, Louis and Wiet, Gaston: *Les mosquées du Caire.* Paris, 1932.
Herzfeld, E.: 'Damascus: Studies in Architecture', *Ars Islamica* IX, 1942, pp. 1–53; X, 1943, pp. 13–70; XI–XII, 1946, pp. 1–72; XIII–XIV, 1948, pp. 118–38.
Müller, K.: *Das Karawanserail im vorderen Orient.* Berlin, 1920.
Sarre, F. and Herzfeld, E.: *Archäologische Reise im Euphrat-und Tigris-Gebiet.* 4 vols. Berlin, 1911–20.
Sauvaget, J.: Architecture musulmane en Syrie, *Revue des Arts asiatiques,* 1937.
Sauvaget, J.: *Les Monuments Ayyoubides de Damas.* 4 parts. Paris, 1938–50.

F. *The Seljuks and the first Turkish States in Anatolia*

Akok, Mahmut: 'Melik Gazi türbesi ve kalesi', (The Tomb and Citadel of Melik Gazi), *Belleten* XVIII, 1954, pp. 331–6.
Akok, Mahmut: 'Kayseri Huand mimarî külliyesinin rölövesi', (Plan of the Foundation of Huand at Kayseri), *Türk Arkeoloji Dergisi* XVI/1, 1967, pp. 5–44.
Arel, Hilmi: 'Divriği Ulu camisi tekstil kapısı ve diğerleri', (The West Porch of the Great Mosque at Divriği and Others), *Vakıflar Dergisi* V, 1962, pp. 113–25.

BIBLIOGRAPHY

Arel, Hilmi: 'Divriği Ulu camii kuzey portalının mimarî kuruluşu', (The Architectural Origins of the North Porch of the Great Mosque at Divriği), *Vakıflar Dergisi* V, 1962, pp. 99–111.

Artuk, İbrahim: 'Dunaysır'da Artukoğulları Ulu Camisi', (The Artukid Great Mosque at Dunaysir), *Belleten* 1946, pp. 167–9.

Aslanapa, Oktay: 'Selçuk devlet adamı Mübarizeddin Ertokuş tarafından yaptırılan âbideler', (Monuments Erected by the Seljuk Statesman Mubāriz al-Dīn Ertokush), *Islâm Tetkikleri Dergisi* I, 1957, pp. 97–113.

Aslanapa, Oktay: 'Diyarbakır sarayı kazısı, ilk rapor, (Excavations at the Palace at Diyarbekir, Preliminary Report), *Türk Arkeoloji Dergisi* XII/2, 1961–2, pp. 10–18.

Aslanapa, Oktay: Erster Bericht über die Ausgrabungen des Palastes von Diyarbakır, (German translation of above), *Istanbuler Milteilungen* 12, 1962, pp. 115–28.

Aslanapa, Oktay: 'Kayseri'de Keykubadiye köşkleri kazısı', (Excavations in the Palaces of Keykubadiye at Kayseri), *Türk Arkeoloji Dergisi* XIII/1, 1964, pp. 19–40.

Aslanapa, Oktay: 'Kalehisar'da bulunan mimari eserler', (Architectural Remains at Kalehisar), *I. Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı* II, 1966–8, pp. 1–14.

Berliner, Rudolf: 'Die grosse Moschee von Diyarbekir', *Monatshefte für Kunstwissenschaft* XV, 1922, pp. 161–72.

Çetintaş, Sedat: *Türk Tarih Kurumu tarafından Sivas şifahanesinde yaptırılan mimarî hafriyat.* (The Excavations of the Türk Tarih Kurumu at the Hospital in Sivas.) Istanbul, 1939.

Çetintaş, Sedat: *Sivas darüşşifası.* (The Hospital at Sivas.) Istanbul, 1953.

Erdmann, Kurt: 'Notizen zum inneranatolischen Karavansaray: Beobachtungen auf einer Reise im Juli 1953', *Kunst des Orients* II, 1955, pp. 5–29.

Erdmann, Kurt: 'Zum Vierbogenbau von Keykubadiye', *Ilâhiyat Fakültesi Yıllık Araştırmalar Dergisi* II, Ankara, 1957, pp. 93–5.

Erdmann, Kurt: 'Serailbauten des 13. und 14. Jahrhunderts in Anatolien', *Ars Orientalis* III, 1959, pp. 77–94.

Erdmann, Kurt: 'Der Kargi Han bei Alanya', *Kunst des Orients* III, 1959, pp. 1–13.

Erdmann, Kurt: 'Das seldschukische Karavansaray', *Institut für Auslandsbeziehungen* Vols. 2–3, 1962, pp. 163–9.

Erdmann, Kurt: *Das anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts, I–II.* Berlin, 1962.

Erdmann, Kurt: 'Die Sonderstellung der anatolischen Moschee des XIII. Jhdts.', *First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress.* Ankara, 1961, pp. 94–101.

Erdmann, Kurt: 'Vorosmanische Medresen und Imarets vom Medresentyp in Anatolien', *Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of K. A. C. Creswell.* Cairo–London, 1965, pp. 49–62.

Eyice, Semavi: 'Sivas'ta Keykâvus I. Darüşşifası', (The Hospital of Kaykā'ūs I at Sivas), *Bilgi Dergisi* No. 130–1, Istanbul, 1958.

Ferit, M. and Mesut, M.: *Selçuk veziri Sahip Ata ile oğullarının hayat ve eserleri.* (The Life and Works of the Seljuk Vizir, Sahib Ata, and His Sons.) Istanbul, 1934.

BIBLIOGRAPHY

Ferrero, D.: 'Il caravanseraglio di Ak Han presso Denizli', *Palladio* III–IV, (Uglio-Dicembre) 1959, pp. 1–16.

Gabriel, Albert: 'Dunaysir', *Ars Islamica* IV, 1937, pp. 352–68.

Gabriel, Albert: 'L'architecture seldjoukide', *II. Türk Tarih Kongresi.* Ankara, 1937.

Gabriel, Albert: 'Mosquées et medressés ortokides', *Halil Edhem Hatıra Kitabı.* Ankara, 1947, pp. 211–18.

Glück, Henrich: *Die Kunst der Seldschuken in Kleinasien und Armenien.* Leipzig, 1923.

Glück, Henrich: 'Küçük Asya'da Selçuk sanatı', (Seljuk Art of Asia Minor), (Trans. Köprülüzâde Ahmet Cemal), *Hayat* 23, 1927.

Gürkan, K. I.: 'L'hôpital-école de Kayseri', *Pagine di Storia della Medicina* VIII, 1964.

Halil Edhem: 'Anadolu'da Selçuklu harabeleri', (Seljuk Ruins in Anatolia), *Halil Edhem Hatıra Kitabı* Ankara, 1947.

Inan, A.: 'Kayseri'nin 749 yıllık Şifaiye Tıp medresesi', (A hospital and medical school at Kayseri, seven hundred and forty-nine years old), *Belleten* XX, 1956, pp. 217–22.

Karamağaralı, Hâluk: 'Mevlânâ'nın türbesi', (The Tomb of Mevlânâ), *Türk Etnografya Dergisi* VII–VIII, 1947, pp. 38–42.

Karamete, K.: 'Develi Ulu Camii', (The Great Mosque at Develi), *Erciyes Kayseri Halkevi Dergisi* No. 81, 1949, pp. 18–19.

Katoğlu, M.: '13. yüzyıl Konyasında bir câmi gurubunun plân tipi ve son cemaat yeri', (A Type of Mosque Plan with Portico from 13th-Century Konya), *Türk Etnografya Dergisi* IX, 1966–7, pp. 81–100.

Klinghardt, Karl: 'Vom Geist türkischer und seldschukischer Kultbauten', *Deutsche Bauzeitung* LXI, 1927, pp. 681–8.

Kuban, Doğan: 'The Mosque and Hospital at Divriği and the Origin of Anatolian Turkish Architecture', *Anatolica* II, 1968, pp. 122–30.

Kuran, Aptullah: 'Tokat ve Niksar'da Yağı-Basan medreseleri', (The Medreses of Yaghıbasan at Tokat and Niksar), *Vakıflar Dergisi* VII, 1968, pp. 39–44.

Kuran, Aptullah: *Anadolu medreseleri.* (Medreses of Anatolia.) Vol. I. Ankara, 1969.

Lamb, Dorothy: 'Notes on Seljuk Buildings at Konia', *Annual of the British School at Athens* XXI, 1914–16, pp. 31–61.

Mendel, Gustave: 'Les monuments seldjoukides en Asie Mineure', *Revue de l'Art Ancien et Moderne* XXIII, 1908, pp. 9–24, 113–27.

Meriç, Rıfkı Melûl: 'Tombeaux et turbés d'Akşehir', *Türkiyat Mecmuası* V, 1936.

Oral, M. Z.: 'Kubadabad nasıl bulundu?', (How Was Kubādābād Found?), *Ilâhiyat Fakültesi Dergisi,* Ankara, 1953, pp. 171 et seq.

Oral, M. Z.: 'Kayseri'da Kubadiye Sarayları', (The Palaces of Keykubadiye at Kayseri), *Belleten* XVII, 1953, pp. 501–17.

Oral, M. Z.: 'Konya'da Alâeddin camii ve türbeleri', (The 'Alā al-Dīn Mosque and its Tombs at Konya), *Yıllık Araştırmalar Dergisi* I, 1956, pp. 45–62.

Oral, M. Z.: 'Konya'da Alâ üd-din Camii ve Türbeleri', (The 'Alā al-Dīn Mosque and its Tombs at Konya), *Ilâhiyat Fakültesi Dergisi* V, Nos. I–IV, 1956, pp. 144–64.

Oral, M. Z.: Sırçalı Medrese, (The Sırçalı Medrese at Konya), *Belleten* XXV, 1961, pp. 355–96.

Oral, M. Z.: 'Le sarcophage et le mausolée d'Ahi Şeref-üd-din', *First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress*, Ankara, 1961, pp. 276–8.

Otto-Dorn, Katharina: 'Seldschukische Holzsäulenmoscheen in Kleinasien', *Aus der Welt des Islam, Festschrift für Ernst Kühnel* Berlin, 1959, pp. 59–88.

Otto-Dorn, Katharina: 'Der seldschukische Moscheenbau in Kleinasien', *Institut für Auslands-Beziehungen, Stuttgart, Zeitschrift für Kulturaustausch* 2–3, 1962, pp. 158–63.

Otto-Dorn, Katharina: 'Die Ulu Dschami in Sivrihisar', *Anadolu* IX, 1965, pp. 160–70.

Otto-Dorn, K. and Önder, M.: 'Bericht über die Grabung in Kobadabad', *Archäologischer Anzeiger* 2, 1965.

Önder, M.: 'The excavation at the Kubâdâbâd Palace', *Turkish Art: Seljuk and Ottoman Periods*, Plaistow, 1967, pp. 9–10.

Önder, M.: 'Konya'da Alevî Sultan mescidi ve mihrabı', (The Masjid of Alevi Sultan at Konya and Its Mihrab), *Vakıflar Dergisi* IV, pp. 241–4.

Önder, M.: 'Konya'da Bilinmeyen Bir Selçuklu Devri Eseri', (An Unknown Monument of the Seljuk Period at Konya), *Vakıflar Dergisi* VII, 1968, pp. 127–8.

Öney, Gönül: 'Akşehir Ulu Camisi', (The Great Mosque at Akşehir), *Anadolu* IX, 1965, pp. 171–84.

Öney, Gönül: 'Kayseri'de Hacı Kılıç Camii ve medresesi', (The Hacı Kılıç Mosque and Medrese at Kayseri), *Belleten* XXX, 1966, pp. 377–87.

Önge, Yılmaz: 'Çankırı Hasbey Darüşşifası', (The Hospital of Has Bek at Çankırı), *Vakıflar Dergisi* V, Ankara, 1962.

Özergin, M. K.: 'Anadolu'da Selçuklu Kervansarayları', (Seljuk Caravansarays in Anatolia), *Tarih Dergisi* XV, 1965.

Özgüç, T.: 'A Mengüdjük Türbeh', *First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress*, Ankara, 1961, pp. 283–4.

Özgüç, T. and Akok, M.: 'Melik-Gazi türbesi ve kalesi', (The Tomb and Citadel of Melik Gazi), *Belleten* XVII, 1953.

Özgüç, T. and Akok, M.: 'Sarı Han', (The Sarı Han), *Belleten* XX, 1956.

Özgüç, T. and Akok, M.: 'Ağzıkara Han', *Yıllık Araştırmalar Dergisi* I, 1957.

Özgüç, T. and Akok, M.: 'Alayhan, Öresun Han ve Hızırilyas Köşkü', *Belleten* XXI, 1957.

Özgüç, T. and Akok, M.: 'Üç Selçuklu âbidesi: Dolay Han, Kesik Köprü Kervansarayı ve Han Camii', (Three Seljuk Monuments, the Dolay Han, the Kesik Köprü Han and the Han Mosque), *Belleten* XXII, 1958.

Özgüç, T. and Akok, M.: 'Afşin yakınındaki Ashabı Kehf Külliyesi', (The Foundation in the name of the Seven Sleepers near Afşin), *Yıllık Araştırmalar Dergisi* II, 1958, pp. 77–87.

Riefstahl, R.: 'New types of Seljuk Hans in Anatolia', *Parnassus* 1/3, 1929, pp. 21–9.

Rogers, J. M.: 'The Çifte Minare Medrese at Erzurum and the Gök Medrese at Sivas', *Anatolian Studies* XV, 1965, pp. 63–85.

BIBLIOGRAPHY

Sarre, Friedrich: *Denkmäler persischer Baukunst IV: Die seldschukischen Baudenkmäler von Konia.* Berlin, 1910.

Sarre, Friedrich: *Konia, seldschukische Baudenkmäler.* Berlin, 1921.

Sarre, Friedrich: *Der Kiosk von Konia.* Berlin, 1936.

Sayılı, Aydin and Ruben, Walter: 'Türk Tarih Kurumu adına Kırşehir'de Cacabey medresesinde yapılan araştırmanın ilk kısa raporu', (Preliminary Summary Report on the Researches of the Türk Tarih Kurumu on the Cacabey Medrese at Kırşehir), *Belleten* IX, 1947, pp. 673–91.

Schneider, Gerd.: 'Rekonstruktionen Seldschukischer Moscheen', *I. Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı* II, 1966–8, pp. 134–41.

Sözen, Metin: 'Anadolu'da Eyvan Tipi türbeler', (Iwan Tombs in Anatolia), *Anadolu Sanatı Araştırmaları* I, Istanbul, 1968.

Strzygowski, Josef: 'Der Kiosk von Konia', *Zeitschrift für Geschichte der Architektur* I, 1907, pp. 3–9.

Sümer, Faruk: 'The Seljuk türbehs and tradition of embalming', *II Congresso Internazionale di Arte Turca, Venezia, 1963* Napoli, 1963.

Taeschner, M. F.: 'Die Grosse Moschee (Ulu Cami) in Sinop', *Atti del Secondo Congresso Internazionale d'Arte Turca* Venezia, 1963, pp. 249–52.

Turan, Osman: 'Selçuk Kervansarayları', (Seljuk Caravansarays), *Belleten* 1946, pp. 471–95.

Uğur, M. F. and Ferit, M. M.: *Selçuklu büyüklerinden Celâlettin Karatay ve Kardeşlerinin hayat ve eserleri.* (The Life and Works of the Seljuk Notable Jalāl al-Dīn Karatay and his Brothers.) Konya, 1940.

Ülgen, Ali Saim: 'Siirt Ulu Camisi', (The Great Mosque at Siirt), *Vakıflar Dergisi* V, 1962 pp. 153–5.

Ülgen, Ali Saim: 'Divriği Ulu camisi ve Dar-üş-Şifası', (The Hospital and Great Mosque at Divriği), *Vakıflar Dergisi* V, 1962, pp. 93–8.

Ülkütaşır, M. Şâkir: 'Sinop Selçukîler zamanına ait tarihî eserler', (Monuments of the Seljuk Period at Sinop), *Türk Tarih, Arkeoloji ve Etnografya Dergisi* V, 1949.

Ünver, A. Süheyl: 'Sıvas'ta Birinci Keykâvus hastahanesi, 1217 (614)', (The Hospital of Kaykā'ūs I at Sivas), *Abbotempo* III, Holland, 1965, pp. 24–9.

Ünver, A. Süheyl: *Divriki'de Prenses Turan Malik hastahanesi.* (The Hospital of the Princess Turan Malik at Divriği.) Istanbul, 1934. (Offprint.)

Ünver, A. Süheyl: *Amasya darüşşifası, (1308).* (The Hospital at Amasya.) Istanbul, 1935. (Tedavi Seririyatı ve Laboratuvarı, Vol. 5, No. 17, Offprint.)

Ünver, A. Süheyl: 'Büyük Selçuklu imparatorluğu zamanında vakıf hastahanelerinin bir kısmına dair', (A Type of Endowed Hospital from the Period of the Empire of the Great Seljuks.) *Vakıflar Dergisi* I, Ankara, 1938, pp. 17–23.

Ünver, A. Süheyl: 'Konya'da Ikinci Çift Şerefeli Minare', (The Second Mosque with double 'Şerefe' at Konya), *Konya Mecmuası* 1947, pp. 105–7.

Yalvaç, C.: 'Eski Malatya Ulu camii', (The Great Mosque at Eski Malatya), *Türk Yurdu* Vol. V, No. 5, 1966, pp. 22–9.

Yetkin, Suut Kemal: 'The Twin Minaret Medreseh of Erzurum', *Annales de l'Université d'Ankara* IV, 1954, pp. 255–9.

Yetkin, Suut Kemal: 'Beylikler devri mimarisinin klâsik Osmanlı sanatını hazırlayışı', (Reminiscences of the Architecture of the Beylik Period in Classical Ottoman Art), *Ilâhiyat Fakültesi Dergisi* III–IV, 1955, pp. 39 et seq.

Yetkin, Suut Kemal: 'The Mausoleum of Mama Hatun', *The Burlington Magazine* XCIX, No. 650, 1957; *Yıllık Araştırmalar Dergisi* I, 1957.

Yetkin, Suut Kemal: 'The Turbeh of Gumaç Hatun, a Seljuk Monument', *Ars Orientalis* IV, 1961, pp. 357–60.

Yetkin, Suut Kemal: 'Les caractéristiques des caravanserails seldjoucides', *First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress* Ankara, 1961, pp. 371–4.

Yetkin, Şerare: 'Anadoluda Selçuklu Şifahaneleri', (Hospitals of the Anatolian Seljuks), *Türk Kültürü* 10, Ankara, 1963.

Yınanç, M. H.: 'Yakutiye Medresesi', (The Yakutiye Medrese), *Tarih Yolunda Erzurum* Nos. 8–9, Erzurum, 1961.

G. *The Turcoman Emirates in Anatolia*

Akçay, I.: 'Yakutiye medresesi', (The Yakutiye Medrese), *Vakıflar Dergisi* VI, 1966, pp. 146–52.

Akok, Mahmut: 'Kastamonu'nun Kasaba köyünde Candaroğlu Mahmut Bey camii', (The Mosque of the Jandarid Mahmud Bek at Kasaba in the Vilayet of Kastamonu), *Belleten* X, 1946, pp. 293–301.

Akok, Mahmut: 'Uşak Ulu camii', (The Great Mosque at Uşak), *Vakıflar Dergisi* III, 1956, pp. 69–72.

Akyurt, Y.: 'Beyşehir Kitabeleri ve Eşrefoğlu Camii ve Türbesi', (Inscriptions at Beyşehir, and the Eshrefoghlu Mosque and Mausoleum), *Türk Tarih, Arkeoloji ve Etnografya Dergisi* IV, 1940.

Arel, Ayda: 'Menteşe Beyliği Devrinde Peçin şehri', (The Town of Peçin in the Period of the Menteşe Emirate), *Anadolu Sanatı Araştırmaları* I, Istanbul, 1968, pp. 69–98.

Arel, Mehlika: Muttaki Karamanoğulları devri Eserleri', (Karamanid Monuments at Mut), *Vakıflar Dergisi* V, 1962, pp. 241–50.

Aslanapa, Oktay: 'Doğu Anadolu'da Karakoyunlu türbeleri', (Karakoyunlu Mausolea in Eastern Anatolia), *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, 1956, pp. 105–13.

Diez, Ernst; Aslanapa, Oktay and Koman, Mahmut Mesut: *Karaman devri sanatı.* (Art of the Karaman Period.) Istanbul, 1950.

Kadri (Hafız): 'Menteşe Beyliği asâr-ı kadimesi', (Ancient Monuments of the Emirate of Menteşe), *Tarihi Osmanî Encümeni Mec.* 25, 1914, pp. 57–60.

Kızıltan, Ali: *Anadolu Beyliklerinde cami ve mescitler.* (Mosques and Masjids in the Time of the Anatolian Emirates.) Istanbul, 1958.

Ogan, Aziz: 'Aydın oğullarından Isa Bey camii', (The Aydinid Mosque of 'Īsā Bek), *Vakıflar Dergisi* III, Ankara, 1956, pp. 73–81.

Otto-Dorn, Katharina: 'Die Isa Bey Moschee in Ephesus', *Istanbuler Forschungen* XVII, Berlin, 1950, pp. 115–31.

Özgüç, Tahsin: 'Monuments of the Period of Taşkın Paşa's Principality', *First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress*, Ankara, 1961.

Şakir, M.: *Sinop'ta Candaroğulları zamanına ait tarihî eserler.* (Historical Monuments of the Jandarid Period at Sinop.) Istanbul, 1934.

Sayılı, A.: 'Vâcidiye medresesi', (The Medrese at Vacidiye), *Belleten* No. 12, Ankara, 1948.

Sözen, Metin: 'Oba Pazarı çevresi ve Oba Medresesi', (The Market area and the Medrese at Oba), *Ist. Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı* I, 1964–5, pp. 143–54.

Taeschner, F.: 'Die Türbe der Isfendiyaroğlu in Sinop', *Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens, In Memoriam Ernst Diez,* Istanbul, 1963, pp. 31 et seq.

Uzunçarşılı, I. H.: 'Ibrahim Bey'in Karaman imareti', (The Imaret of Ibrāhīm Bek at Karaman), *Belleten* I, 1937.

Ülgen, Ali Saim: 'Niğde'de Akmedrese', (The Ak Medrese at Niğde), *Vakıflar Dergisi* II, 1942, pp. 81–2.

Ülkütaşır, Ş.: 'Sinop'ta Candaroğulları zamanına ait tarihî eserler', (Historical Monuments of the Jandarid Period at Sinop), *Türk Tarih, Arkeoloji ve Etnoğrafya Dergisi* V, 1949, pp. 112–51.

Wulzinger, Karl: 'Die Piruz Bey Moschee in Milâs', *Festschrift der Technischen Hochschule* Karlsruhe, 1925.

H. *Ottomans*

1. General

Anhegger, Robert: 'Beiträge zur frühosmanischen Baugeschichte', *Symbolae in Honorem Zeki Velidi Togan* Istanbul, 1950–5, pp. 301–30.

Anhegger, Robert: 'Zur Stellung einiger Städte innerhalb der osmanischen Baugeschichte vor Sinan', *Mélanges Fuad Köprülü* Istanbul, 1953, pp. 5–16.

Anhegger, Robert: *Beiträge zur frühosmanischen Baugeschichte.* Istanbul, 1953.

Anhegger, Robert: 'Beiträge zur frühosmanischen Baugeschichte II', *Istanbuler Mitteilungen* 8, 1958, pp. 40–56.

Anhegger, Robert: 'Beiträge zur osmanischen Baugeschichte III., Moscheen in Saloniki und Serne. Zur Frage der T-Planmoscheen', *Istanbuler Mitteilungen* 17, 1967, pp. 312–30.

Anon.: 'Islamic Monuments in Yugoslavia', *Islamic Review* XLVI, September, 1958, pp. 22–6.

Aru, Kemal Ahmet: *Türk Hamamları Etüdü.* (A Study of Turkish Hamams.) Istanbul, 1949.

Aslanapa, Oktay: 'Fatih Devri Abideleri', (Monuments of the time of Mehmed the Conqueror), *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve Incelemeleri* 1963, pp. 1–20.

Ayverdi, Ekrem Hakkı: *Fatih devri mimarisi.* (Architecture in the Reign of Mehmed the Conqueror.) Istanbul, 1953.

BIBLIOGRAPHY

Ayverdi, Ekrem Hakkı: 'Yugoslavya'da Türk âbideleri ve vakıfları', (Turkish Monuments and Waqfs in Yugoslavia), *Vakıflar Dergisi* III, Ankara, 1956, pp. 151–223.

Ayverdi, Ekrem Hakkı: 'Orhan Gazi Devrinde mimarî', (Architecture of the Time of Orhan Gazi), *Yıllık Araştırmalar Dergisi* I, 1957, pp. 136 et seq.

Ayverdi, Ekrem Hakkı: *Osmanlı mimarisinin ilk devri 630–805 (1230–1402)*. (The First Period of Ottoman Architecture.) Istanbul, 1966.

Bajraktarević, Fehim: 'Turski spomenici u Ohridu', (Turkish monuments at Ohrid) *Prilozi* V, 1955, pp. 100–32; French summary, pp. 132–4.

Balducci, Hermes: *Architettura Turca in Rodi.* Milano, 1932.

Bejtić, Alija: 'Spomenici Osmanlijske arhitekture u Bosni i Hercegovini', (Monuments of Turkish Architecture in Bosnia and Herzegovina), *Prilozi* III–IV, 1953, pp. 229–97.

Charles, M. A.: 'Hagia Sophia and the Great Imperial Mosques', *Art Bulletin* XII, No. 4, 1930.

Çetintaş, Sedat: *Osmanlı Türk mimarisi.* (Ottoman Turkish Architecture.) (Türk Tarihinin Ana Hatları, II, 5) Ankara, 1934.

Çetintaş, Sedat: *Türk mimari anıtları. Osmanlı Devri.* (Monuments of Turkish Architecture: Ottoman Period.) Istanbul, 1946–52, 2 vols.

Çulpan, Cevdet: Köprülerde tarih köşkleri', (Pavilions Containing Inscriptions on Bridges), *I. Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı* II, 1966–8, pp. 24–35.

Duda, Herbert, W.: *Balkantürkische Studien.* Vienna, 1949.

Eyice, Semavi: 'Istanbul'da bazı cami ve mescid minareleri', (The Minarets of Various Mosques and Masjids at Istanbul), *Türkiyat Mecmuası* X, 1953, pp. 247–68.

Eyice, Semavi: 'Yunanistan'da Türk mimari eserleri I', (Turkish Architecture in Greece), *Türkiyat Mecmuası* XI, 1954, pp. 57–182.

Eyice, Semavi: 'Yunanistan'da Türk mimari eserleri II', (Turkish Architecture in Greece), *Türkiyat Mecmuası* XII, 1955, pp. 205–30.

Eyice, Semavi: 'Cami', *Türk Ansiklopedisi* Part 69, 1957, pp. 255–79.

Eyice, Semavi: 'Iki Türk âbidesinin mahiyeti hakkında notlar. Iznik'te Nilüfer Hatun imareti ve Kayseri'de Köşk Medrese', (Notes on the Characteristics of Two Turkish Monuments, the Imaret of Nilüfer Khatun at Iznik and the Köşk Medrese at Kayseri), *Yıllık Araştırmalar Dergisi* II, 1958, pp. 107–12.

Eyice, Semavi: 'Anadoluda ve Rumelide Türk mescit ve camileri', (Turkish Mosques and Masjids in Anatolia and Rumelia), *Islâm Ansiklopedisi* Vol. VIII, pp. 101–18.

Eyice, Semavi: 'Istanbul minareleri I', (Minarets of Istanbul), *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve Incelemeleri* I, 1963, pp. 31–132.

Eyice, Semavi: 'Ohri'nin Türk devrine ait eserleri', (Monuments at Ohrid from the Turkish Period), *Vakıflar Dergisi* VI, Istanbul, 1965, pp. 137–45.

Eyice, Semavi: 'Anadoluda Türk minareleri', (Anatolian Turkish Minarets), *Islâm Ansiklopedisi* Part 83, pp. 329–35.

Fekete, Louis: 'Souvenirs turcs en Hongrie', *Nouvelle revue de Hongrie,* Budapest, 1943.

Gabriel, Albert: 'Les mosquées de Constantinople', *Syria* VII, 1926, pp. 353–419.

Gerö, Gy.: 'Beiträge zur Geschichte der türkischen Bautätigkeit in Ungarn', *Acta Historiae Artium* XIV/3–4, Budapest, 1968, pp. 235–54.
Glück, Heinrich: *Die Kunst der Osmanen*, Leipzig, 1922.
Glück, Heinrich: 'Osmanlılarda mimarî', (Architecture of the Ottomans), *Hayat Mecmuası* 11, 1927.
Halil Edhem: *Camilerimiz.* (Turkish Mosques.) Istanbul, 1932.
Halil Edhem: *Nos mosquées de Stamboul.* Istanbul, 1934.
Jacobson, A. L.: *Srednevekovy Krym.* (The Mediaeval Crimea.) Moscow, 1964.
Kresevljakovic, Hamdiya: 'Kazandžijski obrt u Bosni i Hercegovini', *Glasnik Zemalskog Muzeja u Sarajevu* N.S. VI, 1951, pp. 191–240.
Kuban, Doğan: *Türk Barok mimarisi hakkında bir deneme.* (A Study of Turkish Baroque Architecture.) Istanbul, 1954.
Kuban, Doğan: 'Influences de l'art européen sur l'architecture ottomane au XVIII ème siècle', *Palladio* (N.S.) V, 1955, pp. 149–57.
Kuban, Doğan: 'Les mosquées à coupole à base hexagonale', *Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens, In Memoriam Ernst Diez,* Istanbul, 1963, pp. 35–48.
Kuran, Aptullah: 'Basic Space and Form Concept in Early Ottoman Architecture', *II. Cong. Int. di Arte Turca, Communicazioni,* Venezia, 1963, pp. 71–8.
Kuran, Aptullah: *Ilk devir Osmanlı mimarisinde cami.* (The Mosque in the First Period of Ottoman Architecture.) Ankara, 1964.
Kuran, Aptullah: *The Mosque in Early Ottoman Architecture.* Chicago, 1968.
Mijatev, Petâr: 'Les monuments osmanlis en Bulgarie', *Rocznik Orientalistyczny* XXIII, 1959, pp. 7–28.
Minetti, Henry: *Osmanische provinziale Baukunst auf dem Balkan.* Hanover, 1923.
Parvillé, L.: *Architecture et décoration Turque au XV siècle.* Paris, 1875.
Rasony: *Ortaçağda Erdelde Türklüğün izleri.* (Remains of the Turkish Occupation of Erdel.) Istanbul, 1937.
Rudloff, Hille and Rudloff, O.: 'Die Stadt Plovdiv und ihre Bauten', *Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare* VIII, 1934.
Şehsuvaroğlu, Bedi N.: 'Edirne Fatih devri eserlerine kısa bir bakış ve Sitti Hatun camii', (A Short Account of the Monuments of the Time of Mehmed the Conqueror at Edirne, and the Mosque of Sitti Khatun), *Vakıflar Dergisi* V, 1962, pp. 199–204.
Vogt-Göknil, Ulya: *Türkische Moscheen,* Zürich, 1953.
Vogt-Göknil, Ulya: *Osmanische Bauten,* Munich, 1965.
Zdravković, Ivan: *Le choix des matériaux pour l'étude des monuments de l'architecture islamique en Yougoslavie.* Belgrade, 1964.

2. Buildings

Aga-Oglu, Mehmet: 'Die Gestalt der alten Mohammedije in Konstantinopel und ihr Baumeister', *Belvedere* IX–X, 1926, pp. 82–94.

BIBLIOGRAPHY

Aga-Oglu, Mehmet: 'The Fatih Mosque at Constantinople', *The Art Bulletin* XII, 1930, pp. 179–95.

Anhegger, Robert: 'Die Römerbrücke von Mostar', *Oriens* VII, 1954, pp. 87–107.

Anhegger, Robert: 'Eski Fatih Camii meselesi', (The Problem of the Original Mosque of the Conqueror), *Tarih Dergisi* VI, 1954.

Aslanapa, Oktay: 'Iznik'te Sultan Orhan imaret camii kazısı', (Excavations at the Imaret of Sultan Orhan at Iznik), *I. Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı* I, 1964–5, pp. 16–38.

Ayverdi, Ekrem Hakkı: *Hüsrev Paşa Türbesi.* (The Mausoleum of Khusraw Pasha.) Istanbul, 1955.

Ayverdi, Ekrem Hakkı: 'Dimetoka'da Çelebi Sultan Mehmed camii', (The Mosque of Chelebi Sultan Mehmed at Dimetoka), *Vakıflar Dergisi* III, 1956, pp. 13–16.

Ayverdi, Ekrem Hakkı: 'Bursa Orhangazi Camii ve Osmanlı mimarisinin menşei meselesi', (The Mosque of Orhan Ghāzī at Bursa and the Problem of the Origins of Ottoman Architecture), *Vakıflar Dergisi* VI, 1965, pp. 69–85.

Ayverdi, Ekrem Hakkı: 'Ilk Fatih camii hakkında yeni bir vesika', (A New Source Relating to the original Mosque of the Conqueror), *Vakıflar Dergisi* VI, 1965, pp. 63–9.

Baykal, Kâzım: *Bursa Kozahanı ve mescidi.* (The Koza Han at Bursa and its Masjid.) Bursa, 1946.

Baykal, Kâzım: *Bursa'da Ulu Cami.* (The Great Mosque at Bursa.) Istanbul, 1950.

Baykal, Kâzım: *Bursa ve anıtları.* (Bursa and its Monuments.) Bursa, 1950.

Bierbauer, V.: 'Les bains turcs en Hongrie', *Revue Europa* I, Budapest, 1943.

Çetintaş, Sedat: *Saray ve kervansaraylarımız arasında Ibrahim Paşa sarayı.* (Palaces and Caravansarays: the Palace of Ibrahim Pasha.) Istanbul, 1939.

Çetintaş, Sedat: *Türk mimari anıtları, Osmanlı devri Yıldırım darüşşifası.* (Monuments of Turkish Architecture: the Hospital of Yıldırım.) Istanbul, 1952. (Bursa da Hüdavendigâr Murad ve Yıldırım Bayezit binaları eserinden ayrıbasım.) (Off-print from the author's monograph on the buildings of Hüdavendigâr Murad and Yıldırım Bayazid at Bursa.)

Erdmann, Kurt: 'Die Moscheen Istanbuls', *Die Karawane* IV, 1963, pp. 3–12.

Erdoğan, Abdülkadir: *Silivrikapı'da Hadım Ibrahim Paşa camii.* (The Mosque of Khadim Ibrahim Pasha at Silivrikapı.) Istanbul, 1938.

Erdoğan, Muzaffer: 'Son incelemelere göre Fatih camiinin inşası meselesi', (The Problem of the Construction of the Mosque of the Conqueror in the Light of Recent Researches), *Vakıflar Dergisi* V, 1962, pp. 161–92.

Eyice, Semavi: 'Istanbul 'da Koca Mustafa Paşa camii ve onun Osmanlı-Türk mimarisindeki yeri', (The Mosque of Koja Mustafa Pasha at Istanbul and Its Place in Turkish-Ottoman Architecture), *Tarih Dergisi* 8, 1953, pp. 153–82.

Eyice, Semavi: 'Le château des Sept tours et le Mescid de Fatih', *Annual of the arch. Mus. of Istanbul,* Istanbul, 1962, pp. 147–52.

Eyice, Semavi: 'Türk hamamları ve Bayazıt hamamı', (Turkish Baths and the Baths of Bayazid), *Türk Yurdu* 244, 1955, pp. 849–55.

BIBLIOGRAPHY

Eyice, Semavi: 'Demirciler ve Fatih Darüşşifasi Mescitleri' (Demirciler and the Masjids of the Fatih Hospital) *Tarih Dergisi*, I, 1950, pp. 358–376.

Eyice, Semavi: 'Demirciler ve Fatih Darüşşifası mescitleri hakkında yeni bazı notlar' (Recent notes on the Demirciler and the masjids of the Fatih Hospital) *Tarih Dergisi* IV, 1954, pp. 358–76.

Eyice, Semavi: 'Istanbul'un kaybolan bir eski eseri: Kazasker Ebu'l-Fazl Mahmud Efendi Medresesi' (The ruined medrese of the Qāḍī 'Askar Abū'l-Faḍl Maḥmūd Efendi in Istanbul) *Tarih Dergisi* X, 1959, pp. 147–162.

Eyice, Semavi: 'Die Medrese des Kazasker Ebû'l Fazl Mahmud Efendi in Istanbul', *Istanbuler Mitteilungen* VIII, 1958, pp. 57–64.

Eyice, Semavi: 'Kosova 'da Meşhed-i Hüdavendigâr ve Gazi Mestan türbesi', (The Mashhad -i Khudavendigar at Kosova and the Tomb of Ghāzī Mestan), *Tarih Dergisi* XII, 1962, pp. 71–82.

Eyice, Semavi: 'La mosquée-zaviyah de Seyyid Mehmed Dede à Yenişehir', *Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens, In Memoriam Ernst Diez*, Istanbul, 1963, pp. 49–69.

Eyice, Semavi: 'Bursa'da Osman ve Orhan Gazi türbeleri', (The Tombs of Osman and Orhan Ghāzī at Bursa), *Vakıflar Dergisi* V, 1962, pp. 131–47.

Eyice, Semavi: 'Atik Ali Paşa camiinin Türk mimari tarihindeki yeri', (The Place of the Atik Ali Pasha Mosque in Turkish Architectural History), *Tarih Dergisi* 19, 1964, pp. 99–114.

Eyice, Semavi: 'Iznikte büyük hamam ve Osmanlı devri hamamları hakkında bir deneme'. (The Great Baths at Iznik and a Study of Ottoman Baths), *Tarih Dergisi* XI, pp. 99–120,

Eyice, Semavi: 'Başçık ile Varna arasında Akyazılı Sultan tekkesi', (The Akyazılı Sultan Tekke Between Başçık and Varna), *Belleten* XXXI, 1967, pp. 551–600.

Eyice, Semavi: 'Yunanistan'da unutulmuş eski bir Türk eseri: Narda'da Faik Paşa camii', (A Forgotten Turkish Monument in Greece, the Fā'iq Pasha Mosque at Narda), *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi* I, Vol. 5, February 1968, pp. 67–73.

Eyice, Semavi: 'Les Bedestens dans l'architecture turque', *Atti del II. Cong. Int. di Arte Turca*, pp. 113–117.

Eyice, Semavi: 'Svilengrad'da Mustafa Paşa köprüsü (Cisr-i Mustafa Paşa)', (The Mustafa Pasha Bridge in Svilengrad), *Belleten* XXVIII, 1964, pp. 729–56.

Eyice, Semavi: 'Işkodra'da Kurşunlu Cami', (The Kurşunlu Mosque at Skutari) *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi* 17, Istanbul, 1969, pp. 73–6.

Eyice, Semavi: *Galata ve kulesi.* (Galata and its tower.) Istanbul, 1969.

Eyice, Semavi: 'Hanköyü'nde Husrev Paşa camii', (The Husrev Pasha Mosque at Hanköy), XXIII, 1969, pp. 179–204.

Eyice, Semavi: 'Çorum'un Mecidözü'nde Aşık Paşa oğlu Elvan Çelebi zâviyesi', (The *zāwīya* of Elvan Chelebi son of 'Āshiq Pasha at Mecidözü, Çorum) *Türkiyat Mecmuası* XV, 1969, pp. 211–46.

Eyice, Semavi: 'Elçi Hanı' (The Ambassadors' Han) *Tarih Dergisi* XXIV, 1970, pp. 93–130.

Gabriel, Albert: 'Bursa'da Murad I. camii ve Osmanlı mimarisinin menşei meselesi', (The Mosque of Murad I at Bursa and the Problem of the Origin of Ottoman Architecture), *Vakıflar Dergisi* II, 1942, pp. 37–46.

Gabriel, Albert: *Chateaux Turcs du Bosphore.* Paris, 1943.

Glück, Heinrich: *Die Bäder Konstantinopels.* Vienna, 1921.

Glück, Heinrich: 'Türkische Brunnen in Konstantinopel', *Jahrbuch der Asiatischen Kunst* I, 1924, pp. 26–30.

Güler, Hamza: *Kütahya camileri.* (The Mosques of Kütahya.) Kütahya, 1964.

Halil Edhem: *Topkapı Sarayı.* (The Topkapı Palace.) Istanbul, 1931.

Halil Edhem: *Yedikule Hisarı,* (The Fortress of Yedikule.) Istanbul, 1932.

Hüseyin Ayvansarayi: *Hadikatü'l-cevami.* 2 vols. Istanbul, 1281.

Karahasan, Ponsu: 'Istanbul Sultan Selim camii hakkında', (The Mosque of Sultan Selim at Istanbul), *I. Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı* I, 1964–5, pp. 183–187.

Kepecioğlu, K.: *Bursa hanları.* (The Hans of Bursa.) Bursa, 1935.

Klinghard, Karl: *Türkische Baeder.* Stuttgart, 1927.

Koçu, Reşad Ekrem: *Istanbul Camileri.* (The Mosques of Istanbul.) Vol. I Part I. Istanbul, 1948.

Konyalı, Ibrahim Hakkı: *Istanbul Sarayları.* (The Palaces of Istanbul.) Vol. I. Istanbul, 1942.

Kumbaracılar, Izzet: *Istanbul sebilleri.* (Fountains of Istanbul.) Istanbul, 1938.

Kunter, H. B. and Ülgen, A. S.: 'Fatih camii', (The Mosque of the Conqueror), *Vakıflar Dergisi* I, 1938, pp. 91–103.

Lloyd, S.: 'Old Waterside Houses on the Bosphorus. Safvet Paşa Yalısı at Kanlıca', *Anatolian Studies* 7, 1957, pp. 163–70.

Martiny, G.: 'Die Piale Pascha Moschee', *Ars Islamica* III, 1936, pp. 131–72.

Ogan, Aziz: 'Les fontaines d'Istanbul', *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni* 68, 1947.

Orgun, Zarif: 'Boğaziçinde eski bir Türk yalısı', (Old Turkish Yalıs on the Bosphorus), *Arkitekt Mecmuası,* Istanbul, 1939.

Orgun, Zarif: *Tophane çeşmesi.* (The Fountain at Tophane.) Istanbul, 1940. (Arkitekt Neşriyatı: 4.)

Orgun, Zarif: *Çinili Köşk.* (The Çinili Köşk.) Istanbul, 1943. (Arkitekt Neşriyatı II.)

Osman Rıfat; *Edirne Sarayı.* (The Palace of Edirne.) Ankara, 1957.

Öz, Tahsin: 'Sultanahmet camii', (The Mosque of Sultan Ahmed.) *Vakıflar Dergisi* I, 1938, pp. 25–8.

Öz, Tahsin: *Istanbul camileri.* (The Mosques of Istanbul.) Ankara, 1962.

Penzer, N. M.: *The Harem.* London, 1936.

Reynolds, Edwin F.: 'Imperial Mosques at Constantinople', *Architectural Review* XXV–XXVIII, 1909–10.

Riefstahl, Rudolf M.: 'The Selimiyeh in Konya', *Art Bulletin* XII, 1930, pp. 311–18.

Şu, Kâmil: *Mimar Sinan'ın eserlerinden Muradiye camii.* (The Muradiye Mosque, One of Sinan's Buildings.) Istanbul, 1940. (Manisa Halkevi Neşriyatı: 7.)

Taeschner, F.: 'Die Yeşil Camii in Brussa', *Der Islam* 20, 1932.

Tanışık, Ibrahim Hilmi: *Istanbul çeşmeleri I.* (Fountains of Istanbul I.) Istanbul, 1943, II, 1945. (Maarif Vekilliği Antikite ve Müzeler Müdürlüğü Yayınları. Seri II, 3.)

Tansuğ, Sezer: '18. yüzyılda Istanbul çeşmeleri ve Ayasofya şadırvanı', (18th Century fountains in Istanbul and the Shadırvan at Aya Sofya), *Vakıflar Dergisi* VI, Istanbul, 1965, pp. 93–111.

Texier, Ch.: 'Fontaine turque à Constantinople', *Revue générale de l'Architecture et des Travaux Publics* I, 1840, cols., 129–33.

Tomsu, Leman: *Bursa evleri.* Istanbul, 1950. (Istanbul, Teknik Üniversite Yayınları.)

Toy, Sidney: 'The Castles of the Bosphorus', *Archaeologia* LXXX, 1930, pp. 215–28.

Uludağ, Osman Şevki: *Haseki darüşşifası.* (The Haseki Hospital.) Istanbul, 1937, pp. 753–760. (Offprint.)

Ülgen, Ali Saim: 'Köprülü konağı', (The Mansion of the Köprülü Family.) *Mel. Köprülü* 1935, pp. 565–80.

Ülgen, Ali Saim: 'Yenicami', (The New Mosque.) *Vakıflar Dergisi* II, 1942.

Ünver, A. Süheyl: *Fatih darüşşifası, 875 (1470).* (The Hospital of Mehmed the Conqueror.) Istanbul, 1932.

Ünver, A. Süheyl: *Edirne Sarayında Kum Kasrı* (The 'Sand Castle' in the Edirne Palace.) Istanbul, 1940. (Arkitekt Neşriyatı, 5.)

Ünver, A. Süheyl: *Edirne Darüşşifası tarihi 891 (1486).* (The Hospital at Edirne Dated 1486.) Istanbul, 1941.

Ünver, A. Süheyl: *Fatih külliyesi ve zamanı ilim hayatı.* (The Foundation of the Conqueror and Contemporary Scientific Life.) Istanbul, 1946. (Istanbul Üniversitesi Yayınları 278.)

Ünver, A. Süheyl: *Edirne Murâdiye câmii.* (The Muradiye Mosque at Edirne.) Istanbul, 1952. (Tege Laboratuarı Yayınları 4.)

Ünver, A. Süheyl: *Anadolu Hisarında Amuca Hüseyin Paşa yalısı.* (The Yalı of Amuja Hüseyin Pasha at Anadolu Hisar.) Istanbul, 1956. (Türkiye Anıtlar Derneği Istanbul Şubesi Yayınlarından No.3.)

Ünver, A. Süheyl and A. Fehmi: *Selçuk Türkleri zamanında Anadolu kaplıcaları.* (The Medicinal Springs of Anatolia in the Seljuk Period.) Istanbul, 1934.

Ünver, A. S. and Pakalın, M. Z.: *Mustafa ve Sultan Cem türbeleri.* (The Tombs of Mustafa and Jem Sultan.) Bursa, 1946.

Yücel, E.: 'Manisa Muradiye Camii ve Külliyesi', (The Muradiye Mosque at Manisa and its Associated Buildings), *Vakıflar Dergisi* VII, Istanbul, 1968.

3. Individual Architects

Akurgal, Ekrem: 'San'at tarihi bakımından Sinan', (Sinan, in the Light of Art-History), *Dil, Tarih, Coğrafya Dergisi* II/3, 1944, pp. 373–384.

Altınay, Ahmet Refik: *Mimar Sinan.* (Sinan the Architect.) Istanbul, 1929.

Altınay, Ahmet Refik: *Türk mimarları.* (Turkish Architects.) Istanbul, 1936.

Altınay, Ahmet Refik: *Türk mimarları (Hazine-i evrak vesikalarına göre).* (Turkish Architects in the Light of Treasury Documents.) Istanbul, 1937.

Anhegger, Robert: 'Probleme der osmanischen Architectur bis Sinan', (Summary) *22. Cong. Or. 1951*, 1957, p. 643.

Babinger, F.: 'Die türkische Renaissance. Bemerkungen zum Schaffen des grossen türkischen Baumeisters Sinân', *Beiträge Zur Kenntnis des Orients* XI, 1914, pp. 67–88.

Corbett, S.: 'Sinan, Architect in Chief to Suleiman the Magnificent', *The Architectural Review* 113, No. 677, May, 1953.

Diez, Ernst: 'Der Baumeister Sinan und sein Werk', *Atlantis* XXV, 1953, pp. 183–6.

Egli, E.: *Sinan. Der Baumeister osmanischer Glanzzeit.* Zürich, 1954.

Glück, Heinrich: 'Neues zur Sinân-Forschung. Die bisherige Forschung über Sinân', *Orientalische Literatur-Zeitung* 29, 1926, cols. 854–8.

Inan, Afet: *Mimar Koca Sinan,* (Sinan the Architect.) Ankara, 1955.

Konyalı, Ibrahim Hakki: *Mimar Koca Sinan'ın eserleri.* (The Works of Sinan.) Istanbul, 1950.

Konyalı, Ibrahim Hakkı: *Fatih'in mimarlarından Azadlı Sinan (Sinan-ı Atik); Vakfiyeleri, eserleri, hayatı ve mezarı.* (Azadlı Sinan, an Architect of Mehmed the Conqueror (Sinan the Elder). Istanbul, 1953.

Kuban, Doğan: 'Mimar Sinan ve Türk mimarisinin klasik çağı', (Sinan and the Classical Age of Turkish Architecture), *Mimarlık* II, Istanbul, 1967, pp. 13–44.

Orgun, Zarif: *Mimar Dalgıç Ahmet.* (The Architect Dalgıch Ahmed.) Istanbul, 1939.

Orgun, Zarif: 'Hassa mimarları', (The Court Architects.) *Arkitekt* XII, Istanbul, 1938, pp. 333–342.

Öz, Tahsin: *Mimar Mehmet Ağa ve risale-i mimariye.* (Mehmed Agha and His Treatise on Architecture.) Istanbul, 1944. (Arkitekt yayınları, 16.)

IV. ARTS AND CRAFTS

A. *General*

Arseven, Celâl Esad: *Les arts décoratifs turcs.* Istanbul, 1952.

Aslanapa, Oktay: 'Täbriser Künstler am Hofe der osmanischen Sultane in Istanbul', *Akten des vierundzwanzigsten internat. Orientalisten-Kongresses, München, 1957*, Wiesbaden, 1959, pp. 344–5.

Aslanapa, Oktay: *Turkish arts: Seljuk and Ottoman carpets, tiles and miniature paintings.* (Trans. Herman Kreider.) Istanbul, 1961.

Aslanapa, Oktay: *Türk sanatı. Selçuklu ve Osmanlı halıları, çini ve minyatür sanatı.* (Turkish original of the above), Istanbul, 1961.

Aslanapa, Oktay: 'Türklerde arma sanatı', (Turkish Weapons), *Türk Kültürü* 16, Ankara, 1964.

Baer, Eva: *Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art.* Jerusalem, 1965.

Butak, Behzad: *XI., XII., XIII. yüzyıllarda resimli Türk paraları.* (Turkish Coins (10th–13th Centuries) with Figural Decoration.) Istanbul, 1947.

Butak, Behzad: *XI., XII. ve XIII. yüzyıllarda resimli Türk paralarına, ek.,* (Supplement), Istanbul, 1948.

BIBLIOGRAPHY

Dimand, M. S.: *A Handbook of Muhammadan Decorative Arts.* New York, 1930.

Esin, Emel: 'The Hunter Prince in Turkish Iconography', *Die Jagd bei den altäischen Völkern, Altäische Forschungen'*, Vol. 26, Wiesbaden, 1968, pp. 18–77.

Ettinghausen, Richard: 'Die bildliche Darstellung der Ka'ba im islamischen Kulturkreis.' *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* LXXXVII, 1934, pp. 111–37.

Ettinghausen, Richard: '*Studies in Muslim Iconography*,' '*The Unicorn*' Washington, 1950.

Ettinghausen, Richard: 'The "Bevelled Style" in the Post-Samarra Period', 1952, p. 81. *Archaeologia Orientalis, In Memoriam E. Herzfeld,* Ed. by G. C. Miles. New York, 1952, pp. 72–83.

Ettinghausen, Richard: *Art Treasures of Turkey. The Islamic Period.* Washington (D.C.), 1966, pp. 47–66.

Glück, Heinrich: 'Türkische Dekorations-Kunst', *Kunst und Kunsthandwerk* XXIII, 1920, pp. 1–46.

Grube, Ernst; 'Islamic Sculpture, Ceramic Figurines', *Oriental Art* XXIII, No. 3, New Series, Autumn 1966, pp. 165–75.

Halil Edhem and Migeon, Gaston: 'Les collections du vieux Serai à Stamboul', *Syria* XI, 1930, pp. 91–102.

Hancar, F.: 'The Eurasian Animal Style and the Altai Complex', *Artibus Asiae* VI, 1/2.

Hartner, W. and Ettinghausen, Richard: 'The Conquering Lion, the Life Cycle of a Symbol', *Oriens* 17, Leiden, 1964.

Herzfeld, E.: *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik,* (*Ausgrabungen von Samarra.* Vol. I.) Berlin, 1923.

Herzfeld, E.: *Die Malereien von Samarra.* Berlin, 1928.

Horvath, T.: *The Art of Asia.* Budapest, 1954.

Kühnel, Ernst: *Islamische Kleinkunst.* Berlin, 1925; 2nd ed. Braunschweig, 1963.

Kühnel, Ernst: *Die Sammlung türkischer und islamischer Kunst im Tschinili Köschk.* Leipzig, 1938.

Kühnel, Ernst: *Die Arabeske, Sinn und Wandlung eines Ornaments.* Wiesbaden, 1949.

Lamm, C. J.: 'Studien über die Weinornamentik in der reifen islamischen Kunst', *Svenska Orientallskapots Arzbok,* 1926–7.

Landau, R.: 'The Arabesque: the Abstract Art of Islam', *The American Academy of Asian Studies,* San Francisco, 1955.

Lechler, G.: 'The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures', *Ars Islamica* IV, 1937, pp. 369–416.

Meriç, Rıfkı Melûl: *Türk tezyini san'atları ve son üstadlardan altısı.* (Turkish Decorative Arts.) Istanbul, 1937.

Norbert, E.: 'Islamische Sternflechtornamente', *Forschungen und Fortschritte,* Berlin, 1956.

Otto-Dorn, Katharina: 'Osmanische ornamentale Wandmalerei', *Kunst des Orients* I, 1950, pp. 45–54.

Otto-Dorn, Katharina: 'Der Mihrab der Arslan Hane Moschee in Ankara', *Anatolia* I, 1956, pp. 70–75.

Oygar, Ismail Hakkı: 'L'art et l'industrie', *La Turquie Kémaliste* 6, 1935, pp. 16–22.

Ögel, Semra: 'Der Wandel im Programm der Steinornamentik von den seldschukischen zu den osmanischen Bauten', *Anatolica* II, 1968, pp. 103–11.

Önder, Mehmet, *Konya müzesi taş ve ahşap eserler seksiyonu (Inceminare) rehberi.* (Guide to the Stone and Wooden Objects in the Konya (Ince Minare) Museum.) Istanbul, 1962.

Öney, Gönül: 'Anadolu Selçuk sanatında balık figürü, (The Fish Motif in Anatolian Seljuk Art), *I. Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı* II, 1966–8, pp. 142–168.

Öney, Gönül: 'Anadolu Selçuklu sanatında hayat ağacı motifi', (The Tree of Life in the Art of the Anatolian Seljuks), *Belleten* XXXII, 1968, pp. 25–50.

Öz, Tahsin: 'Sultan Ahmet camii tezyinî hususiyetleri', (Decorative Peculiarities of the Mosque of Sultan Ahmed), *Vakıflar Dergisi* I–II, 1938–9, pp. 25–9, 209–13.

Öz, Tahsin: 'Tavanlarımız', (Ceilings), *Güzel Sanatlar Mecmuası* 5, 1944, pp. 29–38.

Öz, Tahsin: *The Topkapi Sarayı Museum. 50 Masterpieces.* Istanbul, 1952.

Öz, Tahsin: *Topkapı sarayında Fatih Sultan Mehmet II. ye ait eserler.* (Objects in the Topkapı Saray Associated with Mehmed the Conqueror.) Ankara, 1953.

Pope, Arthur Upham: '*Architectural Ornament*', in *Survey of Perisan Art* II, London, 1939, pp. 1258–1364.

Pope, Arthur Upham and Ackerman, Phyllis: '*A Survey of Persian Ornament*', in *Survey of Persian Art* III, London, 1939, pp. 2678–765.

Ritter, Hellmut: *Karagöz Türkische Schattenspiele.* Wiesbaden, 1953.

Rostovtzeff, M.: *The Animal Style in Southern Russia and China.* Princeton, 1929.

Sarre, Friedrich: *Seldschukische Kleinkunst.* Berlin, 1909.

Sarre, F. and Martin, F. R.: *Meisterwerke muhammedanischer Kunst.* Munich, 1912.

Soustiel, J.: *L'art Turc, la céramique, les tapis etc.* Paris, 1952.

Sözer, Mihriban: *Sırçalı medrese süslemeleri hakkında,* 640 (1242). (On the Decoration of the Sırçalı Medese at Konya.) Istanbul, 1943. (Arkitekt Neşriyatı 10.)

Strzygowski, Joseph: *Asiens bildende Kunst.* Augsburg, 1930.

Tayanç, Muin Memduh: *Fatih devri güzel sanatları.* (The Fine Arts in the Reign of Mehmed the Conqueror.) Istanbul, 1953.

Tuncay, Rauf: 'Die türkische Dekorations-Kunst im XIII–XVIII Jahrhundert', *Cultura Turcica* Vol. I, No. 2, Ankara, 1964, pp. 274–80.

Türkische Kunst: *Historische Teppiche und Keramik, Eine Ausstellung des deutschen Kunstrates* Darmstadt, 1965.

Ünver, A. Süheyl: 'Türk tezyinatında halkâriye dair', (Turkish Freehand Gilt Book Illuminations.) *Arkitekt* 1938, pp. 301–9.

Ünver, A. Süheyl: 'Les arts décoratifs turcs sous le règne de Fatih', *Türkiye* 2, 1954, pp. 28–33.

Yetkin, Şerare: 'Anadolu Selçuklularının mimari süslemelerinde büyük Selçuklulardan gelen bazı etkiler', (Motifs of Great Seljuk Provenance in Anatolian Seljuk Architectural Decoration), *I. Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı* II, 1966–1968, pp. 36–48.

Zieck, J.: 'Osmanischer Dekorationsstil', *Bustan* 4, Vienna, 1964, pp. 35–46.

B. *Ceramics*

Anhegger, Robert: '*Quellen zur osmanischen Keramik*', in K. Otto-Dorn, *Das islamische Iznik* Berlin, 1941. (Istanbuler Forschungen, 3.)
Aslanapa, Oktay: *Osmanlılar devrinde Kütahya çinileri.* (Kütahya Faience in the Ottoman Period.) Istanbul, 1949.
Aslanapa, Oktay: *Anadoluda Türk çini ve keramik sanatı.* (Ceramic Art of the Anatolian Turks.) Istanbul, 1965.
Aslanapa, Oktay: *Türkische Fliesen und Keramik in Anatolien.* Istanbul, 1965.
Aslanapa, Oktay: 'Antalya müzesinde bulunan Selçuklu çinileri', (Seljuk Tiles in the Antalya Museum,) *Raşit Rahmeti Arat için,* Ankara, 1966.
Brocklebank, R. H. R.: 'Anatolian Faience from Kutiyeh', *Burlington Magazine* LX, 1932, pp. 246–52.
Dayıgil, Feyzullah: 'Istanbul çinilerinde lâle', (The Tulip in the Tiles of Istanbul), *Vakıflar Dergisi* II, 1942, pp. 223–233.
Dayıgil, Feyzullah: articles: 'Türk çiniciliği', (Turkish ceramics); 'Çini', (ceramics) in *Islâm Ansiklopedisi* Vol.3, 1945, pp. 430–5.
Dussaud, R.: 'La faïence de Damas', *Syria* XVIII, 1937.
Erdmann, Kurt: 'Noch einmal die Scherben von Kalehisar', *Istanbuler Mitteilungen* 8, 1958, pp. 142–3.
Erdmann, Kurt: 'Die Fliesen am Sünnet Odası des Topkapı Saray in Istanbul', *Aus der Welt des Islam, Festschrift für Ernst Kühnel* Berlin, 1959, pp. 144–53.
Erdmann, Kurt: 'Ka'ba Fliesen', *Ars Orientalis* III, 1959, pp. 193–7.
Erdmann, Kurt: 'Neue Arbeiten zur türkischen Keramik', *Ars Orientalis* V, 1963, pp. 191–219.
Frantz, Alison: 'Turkish Pottery from the Agora', *Hesperia. Journal of the American School of Classical Studies* XI, 1942, pp. 1–28.
Hobson, R. L.: *Guide to the Islamic Pottery of the Near East.* London, 1932.
Izzet Hakkı: 'Caractéristiques techniques de la manufacture de faïences anatoliennes non étudies à ce jour', *First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress,* Ankara, 1961, pp. 210–12.
Jakobsen: *Islamische Keramik.* Hamburg, 1959.
Kiefer, Charles: 'Les céramiques musulmanes d'Anatolie', *Cahiers de la Céramique* 4, 1956, pp. 15–30.
Kiefer, Charles: 'Les céramiques silicieuses d'Anatolie et du Moyen Orient', *Bulletin de la Société française de Céramique* 30, 1956, pp. 3–24; 31, 1956, pp. 17–34.
Koechlin, R.: *La céramique.* Paris, 1928. (*Musée des arts décoratifs, l'art de l'Islam.*)
Migeon, Gaston: *Islamische Kunstwerke.* Berlin, 1928.
Lane, Arthur: 'Turkish Peasant Pottery from Chanak and Kutahia', *The Connoisseur* CIV, 1939, pp. 232–37.
Lane, Arthur: *Early Islamic Pottery.* London, 1947.
Lane, Arthur: *Guide to the Collection of Tiles.* (Victoria and Albert Museum.) London, 1957.

Lane, Arthur: 'The Ottoman Pottery of Isnik', *Ars Orientalis* II, 1957, pp. 247–81.

Lane, Arthur: *Later Islamic Pottery (Persia, Syria, Egypt, Turkey)* London, 1957.

Lucius, Ervin: 'Neue verzierte seldschukische Keramik aus Anatolien', *I. Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı* II, 1966–8, pp. 122–33.

Martin, F. R.: 'The True Origin of So-Called Damascus Ware', *Burlington Magazine* XV, 1909, pp. 29.

Maysuradze: *Keramika Afrasiyaba.* (Ceramics of Afrasiyab.) Tbilisi, 1958.

Meinecke, M.: 'Die Keramiköfen von Afrāsiāb—Samarkand', *Westtürkestan Referate zur Türkologischen Exkursion 1966* Vol. 1, Hamburg, 1968, pp. 81–9.

Meinecke, M.: 'Mnhammed b. Mnhammed b. Utmān al-Bannā' at-Tūsī. Eine Fayencedekor-Werkstätte des 13. Jahrhunderts in Konya', *Türk Etnografya Dergisi* XI, 1968, pp. 75–93.

Migeon, Gaston and Sakisian, A.: 'Les faïences d'Asie-Mineure du XIIIe au XVIIIe siècle', *Revue de l'Art Ancien et Moderne* XLIII, 1923, pp. 241–52, 353–64; XLIV, 1923, pp. 125–41.

Mohammed Mostafa: 'La céramique d'Anatolie', *La Femme Nouvelle* 2, Cairo, 1947.

Mohammed Mostafa: 'Isnik Ceramics', *Egypt Travel Magazine* No. 6, January, 1955, pp. 20–25.

Oral, Zeki: 'Kubadabad çinileri', (Pottery from Kubādābād), *Belleten* XVII, Ankara, 1963.

Otto-Dorn, Katharina: *Türkische Keramik.* Ankara, 1957.

Oygar, I. H.: 'Les origines de la céramique Seldjoukide et Ottomane', *Türk Sanatı Tarihi, Araştırma ve Incelemeleri,* Istanbul, 1963, pp. 583–606.

Önder, Mehmet: *Konya müzesi çini eserler seksiyonu (Karatay Medresesi) rehberi.* (Guide to the Department of Ceramics in the Konya Museum (Büyük Karatay Medrese).) Istanbul, 1961.

Önder, Mehmet: 'Kubâd-âbâd Sarayları kazılarında yeni bulunan resimli dört çini', (Four Tiles with Figural Decoration Recently Found in Excavations at the Palace of Kubād-ābād), *I. Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı* II, 1966–68, pp. 116–21.

Öz, Tahsin: 'Les faïences Turques', *Transactions of the Oriental Ceramics Society,* London, 1933–4.

Öz, Tahsin: 'En nadir Türk çinileri', (The Rarest Turkish Ceramics), *Türk Tarih, Arkeoloji, Etnografya Dergisi* IV, 1940, pp. 131–8.

Öz, Tahsin: 'Çinilerimiz', (Turkish Ceramics), *Güzel Sanatlar Dergisi* 2, 1940.

Öz, Tahsin: *Turkish Ceramics.* Ankara, 1957.

Paker, Mükerrem: 'Anadolu Beylikler Devri Keramik sanatı', (Ceramic Art of the Period of the Turkoman Emirates), *I. Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı* I, 1964–5, pp. 155–182.

Poulsen, Vagn: *Tyrkisk Keramik I. C. L.,* København, 1958.

Rackham, Bernard: 'Turkish Pottery', *Transactions of the Oriental Ceramics Society 1934–5,* London, 1936, pp. 35–48.

Raymond, Alexandre M.: *Alttürkische Keramik in Kleinasien und Konstantinopel.* Munich, 1922.

Riefstahl, Rudolf M.: 'Early Turkish Tile Revetments in Edirne', *Ars Islamica* IV, 1937, pp. 249–81.

Sakisian, A.: 'Les questions de Kotāhya et de Damas dans la céramique de Turquie', *Journal Asiatique* CCXXVIII, 1936, pp. 257–79.

Sakisian, A.: 'Les faïences du bain de Selim II, au Harem du vieux Serail', *Mélanges Syriens offerts a Monsieur R. Dussaud. Bibliothèque Archéologique et Historique* XXX, Paris, 1939.

Sarre, Friedrich: *Die Keramik von Samarra.* Berlin, 1925. (Die Ausgrabungen von Samarra, 2.)

Sarre, Friedrich: 'The Seljuq and Early Osmanli Pottery of Miletus', *Transactions of the Oriental Ceramics Society 1930–1*, pp. 20–3.

Sarre, Friedrich: 'Die Fayencen von Nicaea und ihr Export nach dem Abendland', *Pantheon* XXIV, 1939, pp.341–5.

Scerrato, U.: 'Islamic Glazed Tiles with Moulded Decoration from Ghazni', *East and West* 13, 1962.

Schmidt, I. H.: *Islamische Baukeramik.* Berlin, 1933.

Shelkovnikov, B. Alexandrovich: *Polivnaya keramika iz raskopok goroda Ani.* (Glazed Pottery from the Ani Excavations.) Erevan, 1957.

Soustiel, J.: 'Le décoration "aux quatre fleurs" des céramiques turques', *Faenza* 39, 1953.

Staude, W.: 'Le caractère Turc dans l'ornamentation des fayences Osmanlies', *Syria* XV, 1934.

Tamer, Hadi H.: 'Quelques analyses, observations et comparaisons à propos de la technique et de la composition des faïences turques', *First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress,* Ankara, 1961, pp. 320–9.

Ünver, A. Süheyl: *Yeşil türbe mihrabı.* (The Mihrab of the Green Tomb at Bursa.) Istanbul, 1951.

Wilber, D. N.: 'The Development of Mosaic Faience in Islamic Architecture in Iran', *Ars Islamica* VI/1, 1939, pp. 16–47.

Yatman, Nurettin: *Eski Türk çinileri.* (Ancient Turkish Ceramics.) Ankara, 1942.

Yetkin, Şerare: 'Türk çini sanatında bazı önemli örnekler ve teknikler', (Some Important Patterns and Techniques in Turkish Pottery), *I. Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı* I, 1965, pp. 60–102.

C. *Rugs*

Beattie, May H.: 'Antique Rugs at Hardwick Hall', *Oriental Art* V, 1959, pp. 52–61.

Beattie, May H.: 'Britain and the Oriental Carpet', *Leeds Arts Calendar* No. 55, 1964, pp. 4–15.

Bell, Hamilton and Riefstahl, Rudolf M.: *Special Loan Exhibition of Carpets and Other Textiles from Asia Minor.* Philadelphia, 1919.

Bellinger, Louisa: *Cairene Rugs and Others Technically Related. 15th–17th centuries.* Washington (D.C.), 1957. (The Textile Museum: Catalogue raisonné.)

Bidder, Hans: *Carpets from Eastern Turkestan Known as Khotan, Samarkand and Kansu Carpets.* London, 1964.

BIBLIOGRAPHY

Bode, von W. and Kühnel, Ernst: *Vorderasiatische Knüpfteppiche aus alter Zeit.* Leipzig, 1914, Leipzig, 1922; Braunschweig, 1955.

Ellis, Ch. G.: 'A Soumak-woven Rug in a 15th Century Style', *Textile Museum Journal* Vol. 1, No. 2, Washington, Dec. 1963, pp. 3–21.

Erdmann, K.: 'Ein neuerworbener Holbeinteppich', *Berliner Museen* LI, 1930, pp. 140–5.

Erdmann, Kurt: *Ausstellung Orient-Teppiche.* Hamburg, 1950.

Erdmann, Kurt: 'Zu einem anatolischen Teppich fragment aus Fostat', *Istanbuler Mitteilungen* 6, 1955, pp. 42–52.

Erdmann, Kurt: *Der orientalische Knüpfteppich.* Tübingen, 1955, 1960, 1965.

Erdmann, Kurt: *Der Türkische Teppich des 15. Jahrhunderts* (15. asır Türk halısı. Trans. H. Taner). Istanbul, 1957.

Erdmann, Kurt: 'Neuere Untersuchungen zur Frage der Kairener Teppiche', *Ars Orientalis* IV, 1961, pp. 65–105.

Erdmann, Kurt: *Europa und der Orientteppich.* Berlin–Leipzig, 1962.

Erdmann, Kurt: *Oriental Carpets. An Essay on Their History.* (Trans. Charles Grant Ellis.) New York, 1962.

Erdmann, Kurt: *Siebenhundert Jahre Orientteppich.* Wiesbaden, 1966.

Erdmann, Kurt: 'Weniger bekannte Uschak-Muster', *Kunst des Orients* IV, pp. 79–97.

Ettinghausen, Richard: 'New Light on Early Animal Carpets', *Aus der Welt der Islamischen Kunst, Festschrift für Ernst Kühnel,* Berlin, 1959, pp. 93–116.

Hein, Wilhelm: 'Türkische Mihrabteppiche', *Alte und Moderne Kunst* III, No. 3, 1958, pp. 23–5.

Işilksaçan, Güngör: *Batı Anadolu halılarının desen ve kaliteleri.* (Designs and Qualities of Western Anatolian Carpets.) Izmir, 1964.

Kühnel, Ernst: *Cairene Rugs (Textile Museum).* Washington, 1957.

Lamm, Carl Johan: 'The Marby Rug and Some Fragments of Carpets Found in Egypt', *Orientallskapets Arsbok* 1937, pp. 51–130.

McMullan, Joseph V.: *Islamic Carpets.* (Foreword by Ernst J. Grube.) New York, 1965.

Mohammed Mostafa: *Turkish Prayer Rugs.* Cairo, 1953.

Özbel, Kenan: *Anadolu seccadeleri.* (Anatolian Carpets.) Ankara, 1949.

Riefstahl, Rudolf M.: 'Turkish "Bird" Rugs and Their Design', *The Art Bulletin* VII, 1925, pp. 91–5.

Riefstahl, Rudolf M.: 'Some Travel Notes on Turkish Rugs', *Good Furniture Magazine* XXVI, 1926, pp. 13–20.

Riefstahl, Rudolf M.: 'Primitive Rugs of the "Konya" Type in the Mosque of Beyşehir', *The Art Bulletin* XIII, 1931, pp. 177–220.

Sarre, Friedrich: 'The Hittite Monument of Ivriz and a Carpet Design of Asia Minor', *Burlington Magazine* XIV, 1908, pp. 143–7.

Sarre, F. and Trenkwald, H.: *Altorientalische Teppiche.* Vol. I, Vienna—Leipzig, 1926; Vol. II, Vienna—Leipzig, 1928.

Schmutzler, Emil, *Altorientalische Teppiche aus Siebenbürgen.* Leipzig, 1933.

Vegh, J. de and Layer, Ch.: *Tapis Turcs provenant des églises et collections de Transylvanie.* Paris, 1925.

Yetkin, Şerare: 'Yurdumuzdaki müzeler ve camilerde bulunan değerli halılar', (Important Carpets in Turkish Mosques and Museums), *Türk Kültürü* 4, 1963, pp. 21–8.

Yetkin, Şerare: 'Istanbul Türk ve Islam Eserleri Müzesinde bulunan bazı halılar ve rönesans ressamlarının eserleri', (A Number of Carpets in the Museum of Turkish and Islamic Art at Istanbul and the Works of Renaissance Painters), *Türk Kültürü Araştırmaları* 2, Ankara, 1964, pp. 208–22.

Zieck, Johanna: 'Eine Gruppe von Gebetsteppichen und ihre Datierung', *Berliner Museen* N.F. Vol. III, No. 11, 1962, pp. 6–14.

D. *Textiles*

Ahmad Ali Kohzad: 'Uniformes et armes des gardes des sultans de Ghazna', *Afghanistan* 1951, No. 1, pp. 48–53.

Celâl, Melek: *Türk işlemeleri.* (Turkish Embroideries.) Istanbul, 1939.

Corina, Nicolescu: 'Quelques tissus orientaux dans les collections Roumaines', *Centre d'études des textiles anciens* 29, Lyon, Jan. 1969, pp. 27–31; English summary pp. 32–5.

Dietrich, Bernhard: *Kleinasiatische Stickereien.* Plauen i. V., 1911.

Ettinghausen, Richard: 'An Early Ottoman Textile', *First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress,* Ankara, 1961, pp. 134–41.

Öz, Tahsin: 'La broderie turque', *La Turquie Kémaliste* 44, 1941, pp. 9–16.

Öz, Tahsin: *Turkish Textiles and Velvets, XIV–XVI Centuries.* Ankara, 1950.

Öz, Tahsin: *Türk Kumaş ve kadifeleri II. XVII–XIX. yüzyıl ve kumaş süslemesi.* (Turkish Textiles and Velvets, 17th–19th Centuries, and their Patterns.) (Table of contents and list of reproductions in English, French and German.) Istanbul, 1951.

Özbel, Kenan: *El sanatları* (Minor Arts.) Fasc. 1–16, Ankara, 1945–49.

Palotay, G. von: 'Turkish Embroideries', *CIBA Review* No. 102, Basel, 1954, pp. 3661–87.

Şehsuvaroğlu, Halûk: 'Les costumes de Mehmet le Conquérant', *Türkiye* No. 2, 1954, pp. 38–44.

Wace, A. J. B. and Tattersall, C. E. C.: *Brief Guide to the Turkish Woven Fabrics.* (Victoria and Albert Museum.) London, 1931.

Yatman, Nurettin: *Türk kumaşları.* (Turkish Textiles.) Ankara, 1945.

Yetkin, Şerare: 'Zwei türkische Kilims', *Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens, In Memoriam Ernst Diez,* Istanbul, 1963, pp. 182–92.

E. *Miniatures and Painting*

Adıvar, A. Adnan: *La science chez les Turcs Ottomans.* Paris, 1939.

Ahmet, Tevhit: '*Hünername*', (The Book of Accomplishments), *Tarih-i Osmani Encümeni Mecmuası* 2/1, Istanbul, 1328, p. 103.

Akalay, Zeren: 'Tarihî konuda ilk Osmanlı minyatürleri', (The Historical Place of the Earliest Ottoman Miniatures), *I. Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı* II, 1966–8, pp. 102–15.

BIBLIOGRAPHY

Ali, Gelibolulu: *Künhülahbar.* Ist. Üniversite Library MS. 5959, Istanbul, 1277.

Anafarta, Nigâr: *Hünernâme minyatürleri ve sanatçıları.* (The Miniatures and Artists of the Hünername). Istanbul, 1969.

And, Metin: *Kırk gün kırk gece.* (Forty Days and Forty Nights.) Istanbul, 1959.

Anon.: 'A Miniature of the Turkish School', *Rupam* No. 31, July, 1927, p. 95.

Arnold, T. and Grohmann, W.: *The Islamic Book.* Florence–Paris, 1929.

Arnold, T. W.: *The Court Painters of the Grand Mongols.* Oxford, 1921.

Arnold, T. W.: *Painting in Islam*, Oxford, 1928; New York, 1965.

Arseven, Celâl Esad: Article: 'Minyatür', *Sanat Ansiklopedisi* Vol. III, Istanbul, 1950, pp. 1415–27.

Aslanapa, Oktay: 'Türkische Miniaturmalerei am Hofe des Eroberers in Istanbul', *Ars Orientalis* I, 1954, pp. 77–84.

Atasoy, Nurhan: 'Türk minyatüründe tarihî gerçekçilik', (Verisimilitude in the Turkish Miniature), *I. Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı* I, 1964–5, pp. 103–9.

Atasoy, Nurhan: '1510 tarihli Memlûk şehnamesinin minyatürleri', (The Miniatures of a Mamluk Shāhnāme Dated 1510), *I. Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı* II, 1966–8, pp. 49–69.

Baer, Eva: 'Representations of Planet-Children in Turkish Manuscripts', *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* XXXI/3, London, 1968, pp. 526–33.

Berk, Nurullah: 'Türkiyede resim', (Painting in Turkey), *Güzel Sanatlar Mecmuası* I, 1939.

Berk, Nurullah: *La peinture Turque.* Ankara, 1950.

Blausteiner, Kurt: 'Die Ausstellung "Türkische Kunst aus sieben Jahrhunderten" in der Wiener Secession', *Belvedere* XI, 1932, pp. 78–80.

Blausteiner, Kurt: 'Beispiele osmanischer Buchkunst aus der Zeit Sultan Selims II. und Sultan Murads III', *Wiener Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Asiens* X, 1936, pp. 34–55.

Blochet, E.: *Peintures de manuscrits arabes, persans et turcs de la Bibliothèque Nationale.* Paris, 1910.

Blochet, E.: *Les peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale.* Paris, 1914–20.

Blochet, E.: *Catalogue des manuscrits turcs.* Paris, 1922–3.

Blochet, E.: *Les enluminures des manuscrits orientaux turcs, arabes, persans de la Bibliothèque Nationale.* Paris, 1926.

Blochet, E.: 'Mazdeism'in Türk kavimlerinin itikatları üzerindeki tesiri', (Trans. M. F. Köprülü), (The Influence of Mazdeism on the Beliefs of the Turkish Tribes), *Milli Tetebbular Mecmuası* Mart-Nisan 1331, pp. 273–305.

Blochet, E.: *Catalogue des manuscrits turcs de la Bibliothèque Nationale de Paris.* Paris, 1932.

Brockelmann, C.: *Verzeichnis der arabischen, persischen, türkischen und hebräischen Handschriften der Stadtbibliothek zu Breslau.* Breslau, 1903.

Brockelmann, C.: *Catalog der orientalischen Handschriften der Stadtbibliothek zu Hamburg.* Hamburg, 1908.

Bussagli, Mario: *Die Malerei in Zentralasien.* Genève, 1963.

Cochran, Alex Smith: *A Catalogue of the Collection of Persian Manuscripts, Including Also Some Turkish and Arabic, Presented to the Metropolitan Museum of Art.* New York, 1914.

Coomaraswamy, Ananda K.: 'Miniatures from Turkish and Persian Books of Fables', *Bulletin of the (Boston) Museum of Fine Arts* XXVI, 1928, pp. 89–91.

Creswell, K. A. C.: *A Bibliography of Painting in Islam*. Cairo, 1953.

Çığ, Kemal: 'Türk ve Islam Eserleri Müzesindeki minyatürlü kitapların kataloğu', (Catalogue of the Illustrated Manuscripts in the Museum of Turkish and Islamic Art at Istanbul), *Şarkiyat Mecmuası* III, 1959, pp. 50–90.

Diez, Ernst: 'Maler der Steppe', *First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress*, Ankara, 1961, pp. 94–101.

Dimand, M. S.: 'Turkish Art of the Muhammadan Period', *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* New Series II, 1944, pp. 211–17.

Dimand, M. S.: *A Handbook of Muhammadan art*. New York, 1947, 3rd ed. 1958.

Edhem, H. and Migeon, Gaston: 'Les collections du Vieux Serai à Stamboul', *Syria* XI, 1930.

Edhem, H. and Sachau, E.: *Catalogue of Persian, Turkish, Hindustani and Pushabamu Scripts in the Bodleian Library*. Oxford, 1890.

Esin, Emel: *Turkish Miniature Painting*. Tokyo, 1960.

Esin, Emel: 'Quelques aspects des influences de l'art des anciens nomades eurasiens et de l'art du Turkestan pré-islamique sur les arts plastiques et picturaux turcs', *First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress*, Ankara, 1941, pp. 102–28.

Esin, Emel: 'Selçuk devrine ait bir Anadolu yazması', (An Anatolian Manuscript of the Seljuk Period), *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve incelemeleri* I, Istanbul, 1963, pp. 561–74.

Esin, Emel: 'An Angel Figure in the Miscellany Album H. 2152 of Topkapı', *Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens, In Memoriam Ernst Diez*, Istanbul, 1963, pp. 264–82.

Ettinghausen, Richard: 'Some Paintings in Four Istanbul Albums', *Ars Orientalis* I, 1954, pp. 91–105.

Ettinghausen, Richard: 'Chinese Representations of Central Asian Turks', *Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens, In Memoriam Ernst Diez*, Istanbul, 1963, pp. 208–22.

Ettinghausen, Richard: *Turkish Miniatures from the Thirteenth to the Eighteenth Century*. New York, 1965.

Ettinghausen, Richard: *Arab Painting*. Skira, 1962.

Gabriel, Albert: 'Les étapes d'une campagne dans les deux 'Irak d'après un manuscrit turc du XVI[e] siècle', *Syria* IX, 1928, pp. 328–49.

Gray, Basil: 'Two Portraits of Mehmet II', *Burlington Magazine* LXI, 1932, pp. 4–6.

Gray, Basil: *Persian Painting*. Skira, 1961.

Gray, Basil: 'Unpublished Miniatures from Illuminated Turkish Manuscripts in the British Museum', *First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress*, Ankara, 1961, pp. 144–9.

Grube, Ernst: 'A School of Turkish Miniature Painting', *First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress*, Ankara, 1941, pp. 176–209.

Grube, Ernst: 'Miniatures in Istanbul Libraries', *Pantheon* III, 1962.

Grube, Ernst: *The Classical Style in Islamic Painting*. Germany, 1968.

Ipşiroğlu, Mazhar Ş.: 'Das Buch der Feste', *Du (Zürich)* 23, 1963, pp. 57–89.

Ipşiroğlu, Mazhar Ş.: 'Das Hochzeitsbuch Murats III', '*Deutsch-Türkische Gesellschaft*' Bonn, 3, 4 June, 1960.

Ipşiroğlu, Mazhar Ş. and Eyüboğlu, S.: *Fatih Albumuna bir bakış, Sur l'Album du Conquérant*. Istanbul, 1955.

Ipşiroğlu, Mazhar Ş. and Eyüboğlu, S.: 'Ein Beitrag zur türkischen Malerei im 15. Jahrhundert. Sultan Mehmet II und seine Zeit. Das Album des Eroberers. Üstad Mehmed Siyah Kalem, genannt "Die Schwarze Feder" ', *Du (Zürich)* Vol. 19, 1959, pp. 8–36.

Ipşiroğlu, Mazhar Ş. and Eyüboğlu, S.: *Turkey. Ancient Miniatures*. (Preface by Richard Ettinghausen.) New York, 1961.

Kappert, Petra: 'Innenräume, dargestellt auf timuridischen und spaeteren Miniaturen' *Westtürkestan Referate zur Türkologischen Exkursion 1966* Vol. 1, Hamburg, 1968, pp. 63–80.

Karabacek, J. von: *Abendländische Künstler zu Konstantinopel im XV. und XVI. Jahrhundert: Italienische Künstler am Hofe Muhammeds II des Eroberers. 1451–1481*. Vienna, 1918. (Kaiserl. Ak. der Wiss. in Wien, Philos.-Hist. Kl., Denkschriften 62/1.)

Karatay, Fehmi Ethem: *Topkapı Sarayı Müzesi Türkçe yazmaları kataloğu*. (Catalogue of the Turkish MSS. in the Topkapı Saray Museum.) Istanbul, 1961.

Karatay, Fehmi Ethem and Stchoukine, Ivan: *Les manuscrits orientaux illustrés de la Bibliothèque de l'Université de Stamboul*. Paris, 1933. (Mémoires de l'Institut Français d'Archéologie de Stamboul, I.)

Kühnel, Ernst: *Doğu islam memleketlerinde minyatür*. (The Miniature in the Eastern Lands of Islam.) (Trans. S. K. Yetkin and M. Özgü.) Ankara, 1952.

Kühnel, Ernst: 'Der türkische Stil in der Miniaturmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts', *First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress,* Ankara, 1961, pp. 246–50.

Kühnel, Ernst: *Miniaturmalerei im islamischen Orient*. Berlin, 1922.

Lamm, C. J.: 'Miniatures from the Reign of Bayazid II. in a Manuscript Belonging to the Uppsala University Library', *Orientalia Suecana* I/3–4, 1952, pp. 95–114.

Loehr, Max: 'The Chinese Elements in the Istanbul Miniatures', *Ars Orientalis* I, 1954.

Martin, F. R.: 'A Portrait by Gentile Bellini Found in Constantinople', *Burlington Magazine* IX, 1906, pp. 148–9.

Martin, F. R.: 'New Originals and Oriental Copies of Gentile Bellini Found in the East',. *Burlington Magazine* XVII, 1910, pp. 5–6.

Martin, F. R.: *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th century*. London, 1912.

Martinovitch, Nicholas N.: 'The Funeral of Sultan Murad III. of Turkey', *The Art Bulletin* X, pp. 263–5.

Meredith-Owens, G. M.: *Turkish Miniatures*. (The British Museum.) London, 1963.

Meriç, Rıfkı Meriç: *Türk nakış sanatı tarihi araştırmaları, Vesikalar I.* (Researches on the History of Decorative Painting in Turkey, Documents I.) Ankara, 1953.

Miller, Barnette: *The Palace School of Muhammad the Conqueror*. Cambridge, 1941.

Minorsky, V. and Wilkinson, J. V. S.: *The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Turkish Manuscripts and Miniatures*. Dublin, 1958.

Ögel, Bahaeddin: 'Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan iki minyatür albumu hakkında notlar', (Notes on Two Albums in the Topkapı Saray Museum), *Tarih Vesikaları Dergisi* I, 1955, pp. 135–40.

Öğütmen, Filiz: *XII–XVIII yüzyıllar arasında minyatür sanatından örnekler (Topkapı Sarayı Minyatür Bölümü rehberi)*. (Examples of the Art of the Miniature 12th–18th Centuries.) Istanbul, 1966.

Öz, Tahsin: 'Barbarosun otantik resmi', (An Authentic Portrait of Barbarossa), *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi* III, 1936, pp. 155–8.

Öz, Tahsin: 'Hünername I', (The Book of Accomplishments), *Journal of the Palestine Oriental Society* 18, Jerusalem, 1938, pp. 67–171.

Öz, Tahsin: 'Türk el işlemeleri ve resim dairesi', (Turkish Handicrafts and Picture Frames), *Güzel Sanatlar Mecmuası* 4, Istanbul, 1942, pp. 29–52.

Öz, Tahsin: 'Türk minyatür kaynaklarına bir bakış', (A Glance at the Origins of the Turkish Miniature), *Ilâhiyat Fakültesi Dergisi* I, 1952.

Öz, Tahsin: *Topkapı Sarayında Fatih Sultan Mehmet II. ye ait eserler*. (Objects in the Topkapı Saray Relating to Mehmed the Conqueror.) Ankara, 1953.

Pertsch, W.: *Catalogue des manuscrits Turcs*. Vienna, 1864.

Rieu, C.: *Catalogue of the Turkish manuscripts in the British Museum*. London, 1888.

Sakisian, Armenag: 'The Portrait of Mehmed II', *Burlington Magazine* LXXIV, 1939, pp. 172–81.

Sakisian, A.: 'Turkish Miniatures', *Burlington Magazine* LXXXII, 1945, pp. 224–32.

Sarre, Friedrich: 'Eine Miniatur Gentile Bellinis gemalt 1479–1480 in Konstantinopel', *Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen* XXVII, 1906, pp. 302–6.

Sarre, Friedrich: 'The Miniature by Gentile Bellini Found in Constantinople, Not a Portrait of Sultan Djem'. *Burlington Magazine* XV, 1909, pp. 237–8.

Serjeant, R. B.: 'A Rare Ottoman Manuscript with Two Contemporary Portraits of Murad III', *Islamic Culture* XVIII, 1944, pp. 15–18.

Sevin, Nureddin: 'Human Figures as the Chief Element in the Traditional Turkish Painting', *First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress*, Ankara, 1961, pp. 299–305.

Sevin, Nureddin: 'Turkish Artists Illustrating Festival Play', *First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress*, Ankara, 1961, pp. 306–7.

Siren, Oswald: 'Central Asian Influences in Chinese Painting of the T'ang Period', *Arts Asiatiques* III, 1956.

Stein, M. A.: *Wall Paintings from Ancient Shrines in Central Asia.* London, 1948.

Strzygowski, Joseph: *Asiatische Miniaturmalerei im Anschluss an Wesen und Werden der Mongolmalerei.* Vienna, 1933.

Strzygowski, Joseph: *Asiatische Miniaturmalerei.* Klagenfurt, 1933.

Tansuğ, Sezer: *Şenlikname düzeni.* (The Book of the Festival.) Istanbul, 1961.

Thuasne, L.: *Gentile Bellini et Sultan Muhammed II. Notes sur le séjour du peintre Vénetien à Constantinople (1479–80).* Paris, 1888.

Togan, Zeki Velidi: 'Topkapı Sarayında dört cönk', (4 Albums in the Topkapı Saray), *Islâm Tetkikleri Dergisi* I, 1953–4, pp. 73–89.

Togan, Zeki Velidi: *On the Miniatures in Istanbul Libraries.* Istanbul, 1963.

Tornberg, C. J.: *Codices arabici, persici et turcici bibliothecae Regiae Universitatis Uppsalensis.* Lund, 1849.

Uran, H.: *Üçüncü Sultan Mehmedin sünnet düğünü.* (The Circumcision Feast of Sultan Mehmed III.) Istanbul, 1942.

Uzluk, Şahabettin: *Mevlananın ressamları.* (Painters of Mevlânâ.) Konya, 1945.

Uzluk, Şahabettin: *Mevlananın resimleri.* (Portraits of Mevlânâ.) Konya, 1953.

Ünver, A. Süheyl: 'Türk ressam ve içtimai hayatı', (Turkish Painters and Social Life), *Güzel Sanatlar Dergisi* I, Istanbul, 1939.

Ünver, A. Süheyl: *Istanbul'da Dioscorides eserleri.* (The Dioscorides MSS. at Istanbul.) Istanbul, 1944.

Ünver, A. Süheyl: *Ressam Nigari, hayatı ve eserleri.* (The Painter Nigâri, His Life and Works.) Ankara, 1946.

Ünver, A. Süheyl: *Ressam Levni, hayatı ve eserleri.* (The Painter Levni, His Life and Works.) Istanbul, 1949.

Ünver, A. Süheyl: *Turkish Designs.* Istanbul, 1951.

Ünver, A. Süheyl: *Levnî.* Istanbul, 1951.

Ünver, A. Süheyl: *Fatih Sultan Mehmed ve babası ile oğlu, Resimlerini yapan ressam Levni ve bibliyografisi.* (The Paintings of Mehmed the Conqueror, His Father and His Son Done by Levni, and a Bibliography.) Istanbul, 1953.

Ünver, A. Süheyl: 'L'album d'Ahmed Ier', *Annali dell'Instituto Universitario Orientale di Napoli* New series, Vol. 13, 1963, pp. 127–62.

Walsh, John R.: 'The Turkish Manuscripts in New College, Edinburgh', *Oriens* Vol. 12, Nos. 1–2, 1959, pp. 170–89.

Wiet, Gaston: *Miniatures Persanes, Turques et Indiennes. Collection de Son Excellence Chérif Sabry Pacha.* Cairo, 1943.

Yetkin, Şerare: 'Sultan I. Alâeddin Keykubat'ın Alara Kalesindeki Kasrının Hamamındaki Freskler', (The Wall-Paintings from the Baths of Sultan 'Alā al-Dīn Kayqubād in the fortress of Alara), *Sanat Tarihi Yıllığı III,* Istanbul, 1970, pp. 69–88, English summary pp. 291–8.

Yetkin, Suut Kemal: 'Türk resim sanatının menşei hakkında', (On the Origins of Turkish Pictorial Art), *Ilâhiyat Fakültesi Dergisi* XI, 1963, pp. 5–11.

Yörükhan, Beyhan: 'Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan dört album üzerindeki çalışmalara toplu bakış', (A General View of Work on 4 Albums in the Topkapı Saray Museum), *Türk Etnografya Dergisi* VII–VIII, 1964–5, pp. 50–8.

Yörükhan, Beyhan: 'Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan bazı rulo parçaları', (Various Painted Scrolls in the Topkapı Saray), *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* I, 1965, pp. 188–90.

Yurdaydın, Hüseyin: *Matrakçı Nasûh*. (Nasūḥ al-Matrakī.) Ankara, 1963.

F. *Stone and Plaster*

Baer, Eva: 'A Group of Seljuq Figural Bas Reliefs', *Oriens* 20, 1967, pp. 107–24.

Diez, Ernst: 'The Zodiac Reliefs at the Portal of the Gök Medrese in Siwas', *Artibus Asiae* XII, 1949, pp. 99–104.

Erdmann, Kurt: 'Die beiden türkischen Grabsteine im Türk ve İslâm Eserleri Müzesi in İstanbul', *Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens, In Memoriam Ernst Diez,* Istanbul, 1963, pp. 121–130.

Eyice, Semavi: 'Kırşehir'de H. 709 (1310) tarihli tasvirli bir Türk mezartaşı', (A Turkish Gravestone Dated 1310 from Kırşehir with Figural Decoration), *Reşit Rahmeti Arat için,* Ankara, 1966, pp. 208–43.

Glück, Heinrich: 'Eine seldschukische Sphinx im Museum von Konstantinopel', *Jahrbuch der asiatischen Kunst* II, 1925, pp. 123–7.

Güreşsever, Gönül: 'Ağustos 1968 Iznik çini fırınları kazısı sırasında çıkarılan stuko buluntular', (Stucco Finds During the Excavation of a Kiln at Iznik in August 1968), *I. Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı* II, 1966–8, pp. 200–8.

Otto-Dorn, Katharina: 'Türkische Grabsteine mit Figurenreliefs aus Kleinasien', *Ars Orientalis* III, 1959, pp. 63–76.

Otto-Dorn, Katharina: 'Türkisch-islamisches Bildgut in den Figurenreliefen von Achtamar', *Anatolia* VI, 1961/2, pp. 1–69.

Otto-Dorn, Katharina: 'Türkisch-islamisches Bildgut in den Figurenreliefs der Klosterkirche von Achtamar', *First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress,* Ankara, 1961, pp. 279–82.

Ögel, Semra: 'Bir Selçuk portalleri gurubu ve Karaman'daki Hatuniye Medresesi portalı', (A Group of Seljuk Porches and the Porch of the Hatuniye Medrese at Karaman), *Yıllık Araştırmalar Dergisi* II, 1958, pp. 115–19.

Ögel, Semra: 'Selçuk sanatında çift gövdeli aslan', (The Two-Bodied Lion in Seljuk Art), *Belleten* 1962, pp. 529–36.

Ögel, Semra: 'Einige Bemerkungen zum Sternsystem in der Steinornamentik der anatolischen Seldschuken', *Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens, In Memoriam Ernst Diez,* Istanbul, 1963.

Ögel, Semra: 'Türk heykelciliğinde insan figürü', (Human Figures in Turkish Sculpture), *Türk Kültürü* No. 4, 1963, pp. 15–20.

Ögel, Semra: *Anadolu Selçukluları'nın taş tezyinatı*. (Carved-Stone Decoration of the Anatolian Seljuks.) Ankara, 1966.

Ögel, S.: 'Der Wandel im Programm der Steinornamentik von den Seldschukischen zu den osmanischen Bauten', *Anatolica* II, 1968, pp. 103–11.

Öney, Gönül: 'Niğde Hüdavent Hatun türbesi figürlü kabartmaları', (The Figural Sculptures from the Tomb of Hudavend Khatun at Niğde), *Belleten* XXXI, 1967, pp. 143–67.

Rice, Tamara Talbot: 'Decorations in the Seljukid Style in the Church of Saint Sophia of Trebizond', *Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens, In Memoriam Ernst Diez,* Istanbul, 1963, pp. 87–119.

Rice, Tamara Talbot: 'Some Reflections Aroused by Four Seljukid Stucco Statues', *Anatolica* II, 1968, pp. 112–22.

Turan, Osman: *Oniki hayvanlı Türk takvimi.* (The Turkish Twelve-Animal Calendar.) Istanbul, 1941. (Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi yayınları, Tarih Serisi, 3.)

Ülgen, A. Saim: 'Divriği Ulu Camii tekstil kapısı ve diğerleri', (The Western Porch of the Great Mosque at Divriği and Others), *Vakıflar Dergisi* V, 1962.

Ünver, A. Süheyl: 'Signatures d'artistes sur quelques pierres tombales et mosquées d'Akchéhir', *Israel Exploration Journal* VII, 1957, pp. 168–77.

Yetkin, Serare: 'Yeni bulunmuş figürlü mezar taşları', (Recently found figural tombstones), *Selçuklu Araştırmaları Dergisi,* I, Ankara 1969, pp. 149–156.

G. *Wood-carving*

Ağaoğlu, Mehmet: 'Unpublished Wooden Doors of the Seljuk Period', *Parnassus* X, 1938.

Berry, Burton Yost: 'Turkish Door Furnishings', *Ars Islamica* I, 1934, pp. 223–9.

Çulpan, Cevdet: *Rahleler.* (Koran Stands.) Istanbul, 1968.

Denike, B.: 'Quelques monuments de bois sculpté au Turkestan occidental', *Ars Islamica* II/1, 1935, pp. 69–83.

Karamağaralı, Halûk: 'Çorum Ulu Camiindeki minber', (The Minbar of the Great Mosque at Çorum), *I. Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı* I, 1964–5, pp. 120–42.

Oral, M. Zeki: 'Anadolu'da sanat değeri olan ahşap minberler, kitabeleri ve tarihçeleri', (Important Wooden Minbars in Anatolia, Their Inscriptions and Historical Data Concerning Them), *Vakıflar Dergisi* V, 1962, pp. 23–77.

Ögel, B.: 'Selçuk devri Anadolu ağaç işçiliği hakkında notlar', (Notes on Anatolian Wood Carving of the Seljuk Period), *Yıllık Araştırmalar Dergisi* I, 1956, pp. 199–220.

Ögel, Semra: 'Anadolu ağaç oymacılığında mail kesim', (Bevelled Cutting in Anatolian Wood Carving), *I. Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı* I, 1964–5, pp. 110–19.

Riefstahl, Rudolf M.: 'A Seljuk Koran Stand with Lacquer-Painted Decoration in the Museum of Konya', *The Art Bulletin* Vol. 15, No. 4, 1933, pp. 361–73.

H. *Metalwork*

Baykal, Ismail: 'Turkish Writing Tools', *Türkiye* 1, 1954, pp. 21–6.

Ettinghausen, Richard: 'The Wade Cup', *Ars Orientalis* II, 1957.

BIBLIOGRAPHY

Ettinghausen, Richard: 'Turkish Elements in Silver Objects of the Seljuk Period of Iran', *First International Congress of Turkish Arts: Communications Presented to the Congress,* Ankara, 1961, pp. 128–34.

Kühnel, Ernst: 'The Character of Seljuk Art with Special Reference to Metal-work', *Proceedings of the Second International Congress of Persian Art,* London, 1931, pp. 13–14.

Kühnel, Ernst: 'Der mamlukische Kassettenstil', *Kunst des Orients* 1, 1950, pp. 55–68.

Nandor, F.: 'Der Bronzeguss und Nomaden Kunst', *Eurasia Septentrionalis Antiqua* IX, Prague, 1929.

Ögel, Bahaeddin: 'Türk kılıcının menşe ve tekâmülü hakkında', (The Origin and Evolution of the Turkish Sword), *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* VI, 1948, pp. 431–60.

Rice, D. S.: 'Studies in Islamic Metalwork', *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* XIV, 1952; XV, 1953; XVII, 1955; XXI, 1958.

Sauerlandt, Max: *Edelmetallfassungen in der Keramik.* Berlin, 1929.

Sözer, M. and Orgun, Z.: 'Türk tezyin sanatında kilit süsleri, kapı kuşak ve rozasları ile anahtar ağızları', (Forms of Locks, Corner Decoration, Rosaces and Keys in Turkish Decorative Art), *Arkitekt* 1941, pp. 159–65.

Stone, George Cameron: *A Glossary of the Construction, Decoration, and Use of Arms and Armor.* Portland (Maine), 1934.

Yetkin, Şerare: 'Bir tunç sfenks', (A Bronze Sphinx), *Türk Kültürü* 16, 1964, pp. 48–50.

Zaky, Abd al-Rahman: 'On Islamic Swords', *Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of K. A. C. Creswell,* Cairo–London, 1965.

I. *Books and Calligraphy*

Babinger, F.: 'Die grossherrliche Tughra', *Jahrbuch der Asiatischen Kunst* 1925.

Baltacıoğlu, Ismail Hakkı: *Türklerde yazı sanatı.* (Turkish Calligraphy.) Ankara, 1958.

Baykal, Ismail: '*Hat sanati*', (Calligraphy), *Güzel Sanatlar Mecmuası* II, 1940, pp. 33–48.

Blausteiner, Kurt: 'Beispiele osmanischer Buchkunst aus der Zeit Sultan Selim II. und Sultan Murads III', *Wiener Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte Asiens* X, 1936, pp. 34–55.

Bombaci, A.: 'Les tougras enluminées de la collection de documents turcs des Archives d'Etat de Venise', *II Congresso Int. di Arte Turca, Venezia, 1963,* Napoli, 1964, pp. 41–57.

Cahen, Claude: 'La tuğra seljukide', *Journal Asiatique* CCXXXIV, 1947, pp. 167–72.

Coomaraswamy, Ananda: 'Arabic and Turkish Calligraphy', *Bulletin of the (Boston) Museum of Fine Arts* XXVII, 1929, pp. 50–7.

Çığ, Kemal: *Hattat Hafız Osman efendi.* (The Calligrapher, Hafiz Osman Efendi.) Istanbul, 1948.

Çığ, Kemal: *Türk kitap kapları.* (Turkish Book Binding.) Istanbul, 1970.

Inal, Ibnülemin Mahmud Kemal: *Son hattatlar.* (The Last Calligraphers.) Istanbul, 1955.

Ismail Hakkı (Baltacıoğlu): 'Türk yazılarının tetkikine medhal', (An Introduction to the Study of Turkish Scripts), *Ilâhiyat Fakültesi Mecmuası* 1927, pp. 111–36.

Kühnel, Ernst: *Islamische Schriftkunst.* Berlin–Leipzig, 1942; 2nd ed. Braunschweig, 1963.

Kühnel, Ernst: 'Die osmanische Tughra', *Kunst des Orients* II, 1955, pp. 69–82.

Melek, Celâl: *Şeyh Hamdullah.* Istanbul, 1948.

Moritz, B.: Article: 'Arabische Schrift', *Enzyklopedie des Islam,* Leiden, 1913, pp. 399–410.

Uzunçarşılı, I. Hakkı: *Tuğra ve pençeler ile ferman ve buyuruldulara dair.* (*Tuğras, Pences, Firmans* and *Buyuruldus.*) Istanbul, 1941. (Off-print.)

Ünver, A. Süheyl: *Hattat Ahmet Karahisarî.* (The Calligrapher Ahmed Karahisarī.) Istanbul, 1948.

Ünver, A. Süheyl: *Kâtipzade Mehmet Refi'.* Istanbul, 1950.

Ünver, A. Süheyl: *Müzehhip Karamemi.* (The Gilder Karamemī.) Istanbul, 1951.

Ünver, A. Süheyl: *Hattat Şeyh Hamdullah.* (The Calligrapher, Sheykh Hamdullah.) Istanbul, 1953.

Ünver, A. Süheyl: *Türk yazı çeşitleri.* (Forms of Turkish Script.) Istanbul, 1953.

J. *Leather*

Anon.: 'Debağat maddeleri', (Substances Used in Tanning), *I. köy ve ziraat kalkınma kongresi,* Ankara, 1938.

Atasoy, Nurhan: 'Shoes in the Topkapı Palace Museum', *Journal of the Regional Cultural Institute,* Teheran, 1969, Vol. 2, No. 1, pp. 5–32.

Gernross, O. and Öncü, Cahit: 'Old Turkish Leathers', *La Turquie Kémaliste* 48, 1947, pp. 17–22.

Öz, Tahsin: 'Turkish Decorative Arts and Turkish Shoes', *Türkiye* 1, 1954, pp. 47–52.

K. *Glass*

Anon.: *Türk camcılığı sergisi.* (Exhibition of Turkish Glassware.) Ankara, 1947.

Charleston, R. J.: 'The Luck of Edenhall', *The Connoisseur,* Feb. 1959, p. 35.

Eyice, Semavi: 'La verrerie en Turquie de l'époque byzantine à l'époque turque', *Annales du 4ᵉ Congrés des Journées Internationales du Verre,* Ravenne–Venise, 1967, pp. 162–82.

Gray, Basil: 'Gold Painted Glass Under the Seljuks', *II Cong. Int. di Arte Turca, Venezia 1963,* Napoli, 1965, pp. 143–9.

Lamm, C. J.: *Mittelälterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem nahen Osten.* 2 vols., Berlin, 1930.

كشاف عام

ابراهيم بن جعفر (معمار): ٢٣٢
ابراهيم السكران (صانع) : ٢٠٠، ٢٧١
ابراهيم كامل اغا (معمار) : ٢٢٢، ٢٢٣
ابراهيم الكوتاهي (صانع) : ٢٦٠
ابركوح : ٣٨، ٤٣، ٧٨
ابسطة برجامه : ٢٨٠، ٢٨٣
أبسطة السراي : ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢
ابسطة عشاق :٢٨٣
ابسطة قوشلي :٢٨٠
ابسطة قونية :٢٧٥
الابسطة المملوكية :٢٨١
ابن بيبي (المؤرخ) :١٣٨، ٣١٣
ابن الشحنة :٥١
ابو اسماعيل الآمدي الجزجاني :٣١٣
ابو سالم بن ابي الحسن، الطيب الملطي :١٢٢
ابو سعيد بهادرخان :١٥٢
ابو القاسم الطوسي :٨٧، ١١٦
ابو المعالي بن مكي الزنجاني (معمار) :٣٩
ابو منصور اسعد بن محمد السرخسي : ٤٨
ابو منصور اسماعيل : ٥٧
ابو منصور إلسي بن تكين : ٣٩
ابو النعمة بن مفضل (معمار) : ١١٥
اتو-دورن (مؤلف) : ١٣٨
اتيلا : ٢
احمد اغا (معمار) : ٢٢٢
احمد ايوب باشا : ٢٢٤
احمد بن طولون : ٥٥
احمد التفليسي (صانع) : ٧٦
احمد الثالث، السلطان : ٢٠٩، ٢٣٧، ٢٨٨، ٣٠٦، ٣١٥، ٣١٨
احمد شاه بن سليمان شاه : ٧٥، ٧٦، ٧٨
احمد شاوس الغطاس (معمار) : ٢٠٧، ٢٢١
احمد غازي : ١٦١
احمد غباري (خطاط) : ٢٠٨
احمد القره حصاري (خطاط) : ٣٠٩، ٣١٢
احمد المرندى (صانع) : ١٠٢، ١٠٩، ١١٣
احمد مصطفى (مصور) : ٣٠٥
احمد يسوى، خواجه : ٤١
الاخشيديون : ٩، ٥٦، ٥٧
الخلاط : ٧١، ٧٧، ٧٨، ١١٥، ١١٩، ١٢٠، ١٤٧، ١٥٠، ٢٤٨
ادرنة : ١٦٦، ١٧٩-١٨٣، ٢٢٥، ٢٤٦، ٢٨٥
أذربيجان : ٣٢، ٤٣، ٥٣، ٧٤، ١٠٢، ١٠٨، ١١٣، ١٥٠، ٢٩٢، ٣٠٤، ٣١١
الارتقيون : ٢٢، ٢٣، ٥٤، ٦٢، ٦٥، ٢٦٧
الارتيون : ١٥١، ١٥٢
أرتوج : ١٠
ارجيش : ١٤٧
اردبيل : ٦٠
ارزنجان : ٦٢، ٧٦، ١١٠
ارسطاطاليس : ١١
ارسلان إيليك خان = نصر بن علي
ارسلان جذيب : ٢٣، ٢٩، ٤٦
أرسلان خان : ٤، ١٠، ١٣
أرسلان شاه (ابن مسعود الثالث) : ٢٨
ارضروم : ١٤، ٧١، ١٠٧
آرغنجق : ١٣٧
اركليت : ١٤٠، ١٤١
ازبك خان الشيباني : ١٣
ازنيق : ١٦٥، ١٦٦-١٧١، ١٨١، ١٨٥، ٢٢٠، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٩، ٢٦١، ٢٦٢
اسبارطه : ٩٧، ١٠٧، ١٢٢، ١٢٩
الأستاذ خسرو (معمار) : ٨٢
استاذ عثمان .. (مصور) : ٣٠١
استانبول : ١٦٦، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ٢١٠، ٢١١، ٢٣٦، ٢٣٨، ٢٨١
استراحة حيدر بك : ١٣٧، ١٤١
استراحة خضر الياس : ١٤٠
استراحة قليج ارسلان الثاني : ١٣٧
استمى يابغو : ٢، ٣
أسد الدين اياظ بن عبدالله الشهابي : ١٢٦
اسكدار : ٢٣٧
الاسكندرية : ٥٩
الاسلوب الامبراطوري : ٢١٤، ٢٢٣، ٢٣٨، ٢٤٨
الأسلوب الباروكي : ٧٧، ١٩١، ٢٠٩، ١١٠، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٨، ٢٣٨، ٢٤٨، ٣١٨
اسلوب الروكوكو : ٢٢٣، ٢٨٨، ٣١٨
الاسلوب القوطي : ٧٧، ١٢٥
اسماء خان سلطان (زوجة صوقللي) : ٢٠١
اسماء عبرت (خطاطة) : ٣١٠
اسماعيل زهدي (خطاط) : ٢٢٣
اسماعيل الصفوي، الشاه : ١٤٤، ١٦٥
اسلوب دياربكر : ٢٣٣
اسوار قونية : ٢٣٣
الاشرف خليل، السلطان المملوكي : ٢٦٦
اشرف اوغلو سليمان بك : ٢٦٨، ٢٧٣
الاشمونين : ٥٦
أصفهان : ٣٧، ٣٨، ٤٧، ٢٥٠
أصلى بن عبدالله (معمار) : ١٥٥
اغدير : ١٢٠، ١٢٣، ١٢٦، ١٢٩، ١٣٢، ١٣٤
آغين خان : ١٣٦
أفغانستان : ٢١، ٢٢، ٤٠
آق خان : ١٣٢
آق سنقر : ٥٠
الآق قيونليون : ١٤٨-١٥٠
آقسراي : ٩١، ١٢١، ١٢٧، ١٣٠، ١٣٣-٢٩٤
آقشهر : ٩١، ١٠٥، ١١٠، ١٢٣، ١٥٥
الاقلام الستة : ٣٠٨
أكرا : ٤٢
ألانيا : ١٢٩
آلاي خان : ١٢١، ١٢٢
الب ارسلان : ١٥، ١٨، ٣٢، ٣٨، ٣٩، ٦٢، ٢٦٣
الب قطلغ طغرول تكين : ١١٠
ألتميش :٣١
إلتريش قاغان : ٢
الاناضول : ٦٢-١٤٢
اماسية : ١٠٤، ٢٤٦، ٢٨٦
امالفى : ٢٨٩
امد بن عثمان (معمار) : ١٥٩
آمل : ٢٠
انتظامي (مصور) : ٣٠٤
أنطالية : ١٤، ٤٥، ١٢٢، ١٣٠
إهوان (مدينة) : ٤٨
اوراسون خان : ١٣٤
أورخان بك العثماني : ١٦٦، ١٧٠، ١٧١
اورخون (نهر) : ٢، ٦

اورفه = الرها
أوركنج : ٤٦، ٢٥٠
اوريل شتاين : ٢٧٢
اوزدمير اوغلى عثمان باشا : ٣٠٤
اوزكند : ١٣، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ٣٩، ٤٤، ٤٨، ٢٤٩
اوزون حسن : ١٤٩
اوزون فردوسي : ٢٩٧
اوغول بن محمد (معمار) : ٩٩، ١٣٤
اولو كميد : ١١٩
اولوغ بك : ٤٢
اوليا جلبي : ١٥٩، ١٩١، ٢٦٢
الاويغوريون : ٣-٩، ١٠، ٢٦، ٤٢،٢٤٣، ٢٤٥، ٢٤٩، ٢٩١
اياسن : ٢٤٧
الايديبيون : ١٥٩-١٦١
ايران : ٣٢، ٣٤، ٣٦، ٣٧، ٤٣، ٤٤، ٥٩، ١٠٤، ١٠٧، ١٤٤، ١٦٥، ٢٥٨، ٢٦٤، ٢٧٢، ٢٨٤
ايل آلدى (الاتابك) : ٦٣
الايلخانيون : ٣٨، ١٠٦، ١٠٧، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥
ايلغازى الارتقى : ٥١
ايلغين : ١١٠
اينال بغاتاى اغا : ١١٩
اينجه مناره : ١٣١
اينه كول : ١٥٦
الايوبيون : ٥٢

ب

باباجان (معمار) : ١٥٠
باتمان، ف. (مؤلف) : ١٤٥
بادشاه خاتون : ١٠٧
بازيريك (اقليم) : ٥، ٦، ٢٧٢
باكو : ٥٣
باليال (تماثيل) : ٦، ٧
بايزيد الاول، السلطان : ١٥٨، ١٦٢، ١٦٥، ١٧١، ١٧٤، ٢١٦
بايزيد الثاني، السلطان : ١٨٩، ١٩٤، ٢١٩، ٢٨٧، ٣٠٨
بايندر بن رستم : ١٥٠
بجابور : ٤٢
بخارى : ١٠، ١١، ١٣، ١٤، ١٦، ١٨، ٤٨، ٥٧
بدر الدين التبريزي (معمار) : ١٥٥
بدر الدين صوطاش : ١٣٨
بدز الدين لؤلؤ : ٥٠، ٥١، ٥٣، ٥٤، ٢٦٥، ٢٩٢
بدر الدين مصلح : ١٠٤
برج اولو بدن : ٢٣٢
برج زغنوس : ٢٣٤
برج صاروجه باشا : ٢٣٤
برج يدي قرداش : ٢٣٢، ٢٢٣
بست (مدينة) : ٢٣، ٢٤
البصرة : ٤٧
بغداد : ٩، ١٠، ٤٧، ٥٦، ٢٩١
بكشهر : ٩٢، ١٢٠، ١٣٨، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٩
بلاجى خاتون : ١٥، ١٧
بلخ : ٤٧
البلغار : ٣، ٩
بلوفديف = فليبه
البندقية : ٢٨٩
بهرام شاه : ٢٢، ٢٨، ٧٦
بوب، اوبهام : ٣٤
البوذية : ٢، ٤، ٦، ٧، ٨، ٤٢
بورسة : ٤٢، ٦٤، ١١٢، ١٥٨، ١٦٥، ١٦٩، ١٧١، ١٧٩، ١٨٣، ٢١٩، ٢٢٥، ٢٤٦، ٢٥٥، ٢٨١، ٢٨٥، ٢٨٦، ٣١٧
بياله باشا : ٢٦٦
بيبرس البندقدارى، السلطان : ٢٣، ٥٨، ١٠٧، ١٣٤، ١٤٣
بيت المقدس : ٥٧، ٢٦١، ٣١٣
بيرحسن (معمار) : ١٥٠
بيرعلمدار (قبر) : ٣٨
البيروني : ١١
بيرى فليزوان : ٢٣
بيزا : ٢٨٩
بيشهر = بكشهر
بيطاش موسى : ١٠
بيفار، د. (مؤلف) : ٤٠
بيلاجك : ١٧٠
بيلكه قاغان : ٢، ٣
البيهقي (المؤرخ) : ٢٣

ت

تاج محل : ٤٢
تاغسكن : ١١٥
تبريز : ٤٢، ١٤٤، ١٧٧، ٢٨١، ٢٨٦، ٢٩٨
تبسي منار : ٧١
تجاليف الخيل : ٣١٥
ترجان : ١٠٤، ١١٣، ١١٤
تركن خاتون : ٣٣، ٤٩
ترمذ : ١٤، ٤٠
ترمطاي : ٨٩
تكش، السلطان : ٢٥٠
توران ملك (زوجة احمد شاه) : ٧٨
تورجوت رئيس :١٦٦
تورخان سلطان : ٢٠٨، ٢٠٩
تورفان : ٤، ٨، ٢٧٢، ٢٩١
توقات : ٥١، ٩٦، ١٠٦
تيمار : ١٥٦
تيمور، السلطان : ١٧٧
التيموريون : ١٣، ١٨

ج

جار منار : ٣٧
جارقورغان (المسجد) : ١٤، ٣١
جامع ابن طولون : ٥٥، ٥٦
الجامع الأخضر (يشيل جامع – بورسة) : ٢٥٥
الجامع الكبير (البستان) : ١٩٤
الجامع الكبير (ديوريكى) : ٢٤١
الجامع الكبير (سيواس) : ٢٤٠
جامع مغنيسه الكبير : ١٥٧
جامع الوالدة (يني جامع باسكدار) : ٢٠٩، ٣١٨
جبريل بن جاجابك : ١٣٢
الجحفة (لعبة البولو) : ٥٥
جستيان : ٢
جشمه = سبيل
جشمه بركه زاده : ٢٣٧
جعفر بن محمود (معمار) : ١٠١
جفته كميد (قيصريه) : ١١٦
جفته مناره (مدرسه) : ١٤، ١٠١، ١٥٣
جلاً بلاسيديا (رافنا) : ١٤٩
جلال اسعد أرسوين (مؤلف) : ٨٠
جلال الدين حسين : ١٦، ١٧، ١٨
جلال الدين قره طاى، الوزير : ١٢٨
جلبي محمد افندي، يرمى سكيز : ٢٠٩
جم سلطان : ٢١٨، ٢٩٧
الجمعية الاسيوية الملكية بلندن : ٢٩٢
الجندريون : ١٥٥، ١٥٦
جنكيزخان : ٢٨
جهل دختران (مقبرة) : ٣٨
جودار (مؤلف) : ٤٧، ٤٨
جيحون (نهر) : ٢٠
جيوفاني بلليني : ٢٧٨

ح

حاجي أمين باشا (معمار) : ٢٢٨
حاجي اوزبك : ١٦٦
حاجي ايواظ : ١٧٥، ١٧٨
حاجي بابا (خطاط) : ٢٩٦
حاجي علاءالدين (معمار) : ١٨٠
حاجي موسى (معمار) : ١٦٦
حافظ عثمان (خطاط) : ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١

حسن اغا (معمار) : ١٢٣
حسن اوزون : ٥١
حسن باشا (مصور) : ٣٠٥
حسن بن فيروز المراغى (معمار) : ٧٤
حسن جلبي (خطاط) : ٣٠٩
حسين بيقرا : ٢٩٣
حسين الخزاف (صانع) : ٢٠٨
حصن كيفا : ٦٢، ١٤٩
حلب : ٥٠، ٥١، ٥٩، ١٠١، ١٩٥، ٢٦٩
حمام اسكي قابلجه : ٢٣٠
حمام تيمور طاش : ٢٣٠
حمام حاجى حمزة : ٢٣٠
حمام الخزف (جينلى حمام) : ٢٣١
حمام «خصكى» : ٢٣١
حمام محمود باشا : ٢٣١
حمام يلدريم : ٢٣٠
حماه : ٥١
حمص : ٥١
حي تقسيم : ٢٣٦
حيدر رئيس، نيكارى (مصور) : ٣٠٠

خ

خاركرد : ٤٧
خان ابراهيم شاه : ١٣٤
خان ارطقوش : ١٢٣
خان اسبز : ١٨٤
خان اغزى قرا : ١٢٧
خان اقجا قلعه : ٢٠
خان آلارا : ١٢٦
خان إنجير : ١٢٩
خان أوْدير : ١٢٢
خان جارداق : ١٢٦
خان جاي : ١٢٢، ١٣٣
خان حكيم : ١٢٣
خان دايا خاتون : ٢٠
خان دهستان : ١٨، ٢٠
خان دوراق : ١٣٣
خان زازادين : ١٢٧
خان الزعفران : ٤٨
خان السلطان : ١٢٣، ١٢٤، ١٢٧
خان شرابسا : ١٢٩
خان صوصز : ١٣٠
خان قادن رقيه خاتون : ١٢٣
خان قرقكوز : ١٢٩
خان قره طاى : ١٢٧
خان قوروجشمه : ١٢٢
خان قيزيل اورن : ١٢٢
خان كسيك كوبرى : ١٢٣
خان هوروزلى : ١٣٠
خراسان : ٢، ٢١، ٣٢، ٣٧، ٤٢، ٤٤، ٤٥، ٤٧، ٤٨، ١٤٤، ٢٥٠، ٢٦٤، ٢٦٥
خربوط : ٦٢، ٩٢، ٢٤٧، ٣٠٢
خرّقان : ٣٨، ٤٣، ١٠٤، ١١٣، ١١٤، ٢٤١
خرّم سلطان (زوجة السلطان سليمان) : ١٩٦، ٢٠٠، ٢٠٦، ٢٥٦، ٣١٣
خرمشاه (معمار) : ٧٧، ٧٨
الخزر : ١١، ١٢
خزف القرن الذهبي : ١٣٨، ٢٦١
خزف لقبي : ٢٥٨
خزف ميناتي : ١٣٧، ١٣٩، ٢٥١، ٢٩١
خضر الياس بك : ١٣٧، ١٤٠
خط التعليق : ٣١١
خط التعليق الفارسي : ٣١١
خط الجلي : ٣٠٧، ٣٠٩، ٣١٠
خط الديواني : ٣١١
خط الغباري : ٣٠٨
خط «القرمه سى» : ٣٠٨
خط النسخ : ٣٠٩
الخطاى : ١٧٧، ٢١٨، ٢٥٤
خمارويه : ٥٥
خواجه ابو بكر (صانع) : ١٥٢
خوارزم : ٢٠، ٢١، ٤٦
الخوارزمشاهيون : ٢٨، ٣٢، ٣٦، ٤٥، ٢٥٠
خوتشو (انظر خوجو)
خوجان (قرب سمرقند) : ١١١
خوجند (قرب نيسابور) : ١١١
خوجو : ٤، ٧
خوذات المحاربين : ٣١٥
خير الدين (معمار) : ١٩٢
خيرالدين باشا (معمار) : ١٨٨، ١٩١
خيرالدين بربروسة : ١٦٦، ٢٣١
خيوة : ٩٢

د

دار الحديث (دمشق) : ٥٣
دار الحفاظ (دار خاص بك) : ١٥٤
دار الحفاظ (نصوح بك) : ١٥٤
دار المرق : ١٥٤، ١٥٦، ١٥٧، ١٧٠، ١٨١، ١٩٥، ١٩٧، ٢٠٤، ٢١٣، ٢٥٦
داندار بك : ١٢٩، ١٥٠
الدانشمنديون : ٦٢، ٦٩، ٧٠، ١٠٨
داود الارتقي (السلطان) : ٦٧
داود اغا (معمار) : ٢٠٣، ٢٠٧، ٢٢١، ٢٣٧
الدروع : ٣١٥
درويش افندي (مشرف اعمال) : ٢١٠
دلهي : ٣١، ٣٧، ٤٥
دماوند : ٣٩، ٤٣
دمشق : ٥٠، ٥٣، ٥٦، ٥٩، ٦٠، ٦٣، ١٤٢، ١٩٥
دمغان : ٣٨
دنيزلى : ١٢٠، ١٢٦، ١٣٢
دنيصر : ٢٦٧
دوَلِى (قرب قيصرية) : ٨٩
ديار بكر : ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ١٠٠، ١٣٧، ١٤٢، ١٦١، ٢٣١
ديتز، إ. (مؤلف) : ٤٢، ٢٩٣
ديكورون (المسجد) : ١١
ديوريكى : ٤٤، ٦٢، ٧٤، ٧٨، ٩٧، ١٠٩

ر

رادقان (المقبرة) : ١٤، ٣٨، ٤٥
رباط = خان
رباط انوشروان : ٢٠، ٤٨
رباط الزعفران : ٢٠
رباط شاهى : ٢٩
رباط شرف : ٢٠، ٤٨
رباط ماهي : ٢٨، ٣٠، ٤٨، ١١٦، ١٢٧، ١٤٩، ٢٣٩
رباط ملك : ١٨، ٢٨، ٤٨
رضا عباسى (مصور) : ٢٩٤
رمضان بن كونش (معمار) : ٩٠
الرها : ٦٩
روبروك، و. (الرحالة) : ٤٤
رودس، جزيرة : ٢٦٢
الروملي : ١٤٤، ٢٠١
الرّى (مدينة) : ٣٢، ٤٣، ٤٧، ١٣٧، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٥٠، ٢٥٢، ٢٥٨، ٢٩١

ز

زرّة ، فردريك (مؤلف) : ٥١، ٨٠، ١٣٧
زكتوار (معركة) : ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢
زكي أورال (مؤلف) : ٧٠، ١٣٨، ١٤١
الزنكيون : ٣٧، ٥٠-٥٤، ٥٧، ٦٨، ٢٦٥
زوارة : ٣٧، ٤٠، ٥٩، ٨٢
زوزن (مسجد المدينة) : ٣٦، ٣٧، ٢٥٠
زين الحاج خواجه نشتكين الجمالى (صانع) : ٢٤٧
زين الدين بن ابي رشيد (صانع) : ٥٣، ٢٤٣

س

ساري بول (مدينة) : ٤٠
ساعي مصطفى جلبي (شاعر رسام) : ١٩٥، ٢٠٦
سامراء : ٩، ٢٤، ٢٨، ٥٥، ٥٦

سامي (خطاط) : ٣١١
ساوه (المسجد) : ٣٧، ٣٨
سبزور : ٢٠
سبوك تكين : ٢١
سبيل احمد الثالث، السلطان : ٢٣٧
سبيل الاربعين جشمه : ٢٣٦
سبيل بيرم باشا : ٢٣٧
سبيل حاجي أمين اغا : ٢٣٨
سبيل داود باشا : ٢٣٥
سبيل عموجه حسين باشا : ٢٣٧
سبيل غضنفر اغا : ٢٣٧
سبيل قوجه سنان باشا : ٢٣٧
سبيل قوجه يوسف : ٢٣٨
سبيل كوك مدرسة (سيواس) : ٢٣٥
سبيل كولوك عبدالله : ٢٣٥
سبيل مرزيفونلو مصطفى باشا : ٢٣٧
سبيل نقشديل والدة سلطان : ٢٣٨
ستروناك (مؤلف) : ٣٨
سجاجيد الصف : ٢٨١
سجاجيد الصلاة : ٢٨١، ٢٨٢
سراج الدين احمد بن الحسن : ١٢٤
سرخس : ١٤، ٤٠، ٤١، ٤٨
سركيس باليان (معمار) : ٢٢٨
سعد الدين كوبك (زازادين) : ١٢٧، ١٣٨
سفيد بولاك (مدينة) : ١٧
سكمن بن داود الارتقي : ٢٦٧
سكود : ١٦٥
سلاجقة الاناضول : ١٣، ١٧، ١٨، ٢٠، ٣٧، ٦٠
السلاجقة العظام : ١٣، ١٨، ٢٠، ٢١، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣٢-٤٩، ٥١، ٥٧، ٥٩، ٦٢، ٦٨، ٧٨، ٨٢، ١٠٢، ١١٣، ١٢٠، ١٣٧، ٢٣٩، ٢٤١، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٩، ٢٥٨، ٢٦٣، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٨٤، ٢٩١، ٣١٣
سلانيك : ١٦٥
سلجوق (افس) : ٦٠
سلجوق بن دوقاق : ٣٢
سلطان محمد (مصور) : ٢٩٤
سلطانية (مدينة) : ٤٢
السلطقيون : ٦٢، ٧١، ٧٣
سلنكه (نهر) : ٣، ٥
سليم الأول : ١٤٤، ٢١٩، ٢٢٧، ٢٩٨
سليم الثاني ، السلطان : ١٩٥، ٢٠٦، ٣٠١
سليمان بن شاهنشاه : ٧٥
سليمان بن علي ، بروانة : ١٣٣
سليمان القانوني : ٧٧، ١٩٤، ١٩٥-٢٠٦، ٢٢٤، ٢٢٧، ٢٣٦، ٢٨٧، ٢٩٨، ٣٠٠، ٣٠٢، ٣١٣
سليمان المنكوجكي = الب قطلغ طغرول تكين

سمرقند : ١٧، ١٨، ٤١، ٤٢، ٥٧، ٦١، ١٧٧
سميسون : ١٢٠
سنان (المعمار) : ١١، ١٨٢، ١٩٠، ١٩١، ١٩٤، ١٩٥-٢٠٧، ٢٠٨، ٢٢٠، ٢٢٧، ٢٣١، ٢٣٦
سنان بك (مصور) : ٢٩٧
سنجر (السلطان) : ٤١، ٤٩، ٢٦٣
السند (نهر) : ٣١
سنكيست : ٢٣، ٢٨، ٢٩، ٤٦
سوامتى خاتون : ٨٩
سور الصين : ١
سورديل-تومين، جانين : ٢٢
سورية : ٣٧، ٤٧، ٥٠، ٥١، ٥٦، ١٦٥، ١٨٠، ٢٦٦
السوق المصرية (اميونو) : ٢٠٩
سوكمن الثاني الارتقي : ١٠١
سيحون (نهر) : ١١
سيرت (سعرت) : ٦٤، ٦٥، ٧٤
سيرنامه : ٣٠٣، ٣٠٤
سيف الدين غازي : ٥٠، ٥١
سيلوان = ميافارقين : ١٥٧
سيمون قالفه (مشرف اعمال) : ٢١٠
سين (منار) : ٣٧
سينوب : ٨٨، ١٢٠، ١٣٣
سيواس : ٦٢، ٧٠، ١٠٢، ١٠٧، ١٠٩، ١١٧، ١٢٤، ١٣٨، ١٥١، ١٥٣
سيوري حصار : ٢٤٧

ش

شاه جيهان : ٤٢
شاه سلطان (اخت سليم الثالث) : ٢٢٢
شاهي زنده : ٤٢، ٦١
شرف الدين صابونجي اوغلي (جراح) : ٢٩٦
ششمه = جشمه
شلمبرجر، د. د. : ٢٢، ٢٤، ٢٦
شمس الدين الطين أبا : ١٢٢
شمس الدين ايلدكز : ٤٣
شمس الدين الجويني الايلخاني : ١٠٦
شهزاده احمد (ابن محمد جلبي) : ٢١٧
شهزاده محمد : ٢٥٦
شهزاده محمود (ابن بايزيد الثاني) : ٢١٨
شهزاده مصطفى (ابن محمد الفاتح) : ٢١٧، ٢١٨
شهسوار سلطان : ٢٢٢
شيخ حمد الله (خطاط) : ١٩١، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠
الشيخ فضل (مقبرة) : ١٧، ١٨
الشيخ محمد (الاخي، معمار) : ١٥٦
الشيعة : ٥١، ٥٣، ٥٤

ص

صاتوق بوغراخان : ١٠
صاحب اتا ، فخرالدين علي ابو البركات : ٩٥، ١٠٥، ١١٨، ١٣١، ١٥٢، ٢٥٣
الصاروخانيون : ١٥٧-١٥٩
صارى خان : ١٣١، ١٣٢
صالحه سلطان (ام محمود الاول) : ٢٣٧
صدق بن محمود (معمار) : ٨١
صرجالى (مدرسة) : ٢٥١
صرجالى (مسجد) : ٩٠، ١٠٤، ١١٣، ١٥١، ٢٥٣
صرجالى (مقبرة) : ١٥١
صفيه سلطان (ام محمد الثالث) : ٢٠٧
صلاح الدين الايوبي : ٥٠، ٥١، ٥٣، ٥٧
صوفيا (ايا صوفيا) : ٤٠٢
صوقللي محمد باشا : ٢٠١، ٢٠٣، ٢٥٦، ٣٠٠، ٣٠٣، ٣١٨
الصين : ١

ض

ضريح ابي سعيد : ٤٠، ٤١
ضريح اولجيتو خدابنده : ٤٢
ضريح تيمور : ٤٢
ضريح حاجي حمزة (ازنيق) : ٢١٦
ضريح حليمة خاتون : ١٤٧
ضريح خسرو باشا : ٢٠٦
ضريح دولت شاه خاتون (بورسة) : ٢١٦
ضريح ست ملك (ديوريكى) : ١٠٩، ١٢١
ضريح السلطان سنجر : ٤١، ٤٢
ضريح شهزاده محمد (استانبول) : ١٩٧، ٢٠٥
ضريح عاشق باشا (قيرشهر) : ١٥١
ضريح فخرالدين راضي : ٤٦، ٢٥٠
ضريح لاله شاهين (كرماستى) : ٢١٦
ضريح ماما خاتون : ١٠٤، ١١٣
ضريح موسى باشا : ٤٢
ضياء كوك الب : ٢١٥

ط

طاهر اغا (معمار) : ٢١١، ٢١٢
الطباعة : ٤
الطبغاج : ٢، ٦
طرابزون : ١٦٥
طشقند : ٩
طغتكين : ٥٠
طغراء : ٣١٣، ٣١٤
طلختان بابا (مسجد) : ١١، ٢٠
طوبخاله (استانبول) : ٢٠٤، ٢١٤، ٢١٦، ٢٣٧

طوتش : ٥٠، ٢٣٢
طوس : ٤١، ٤٧
طوغرول بك (السلطان) : ٣٢، ٣٧، ٣٨، ٤٣، ٤٧، ٤٨
الطولونيون : ٩، ٥٥
طونيوقوق : ٢، ٣

ع

عائشة بيبي : ١٥، ٤٤
العادل ابو بكر الايوبي : ١١٧
عالي افراسباب (زوجة سنجر) : ٤٩
عبد الحميد الثاني ، السلطان : ٢٢٨، ٢٣٦
عبد الله بن بريد : ٤٠
عبد الله بن محمود (صانع) : ١٥٥
عبد المؤمن محمد الخويي (خطاط) : ٢٩٢
عبد الواحد ... (صانع) : ١٥٥
عبد الواحد بن سليمان النجار (صانع) : ٢٤٨
العتبى (المؤرخ) : ٢١
عتيق علي باشا (جبرلى طاش) : ١٨٨
عثمان غازي : ٢٨٥
العثمانيون : ١٣، ٥١، ٦٠، ١٤٤، ١٦٤، ١٨٤، ٢٤٧
عجمي بن ابي بكر (معمار) : ٤٣
العراق : ٢٤، ٤٧، ٥٠، ١٩٥، ٢٩٨
عرب أتا : ١٤، ٣٤، ٤١، ٨٢
عشاق : ٢٧٩، ٢٨٠
علاء الدين التون بغا : ٢٦٨، ٢٦٩
علاء الدين بن عثمان غازي العثماني : ١٧١
علاء الدين جهانسوز : ٢٦، ٢٨
علاء الدين خلجي (السلطان) : ٣١
علاء الدين داود بن بهرامشاه : ١١٠
علاء الدين محمود بن تكش : ٣٧
علي اغا (مشرف اعمال) : ٢١٠
علي بن احمد التبريزي (صانع) : ٢١٦
علي بن الياس علي (صانع) : ١٧٧
علي بن أمير بك شرواني (خطاط) : ٢٩٩
علي بن عبد الله (معمار) : ٢١٨
علي بن عبد الله العلوي الموصلي (صانع) : ٢٦٦
علي بن محمد (صانع) ٢٦٨
علي بن يحيى الصوفي (خطاط) : ٢٠٨
عماد الدين زنكي : ٥٠
العمارة الرومانسكية : ١١١
عمر بن صاوجي : ١٥٦
عيسى ... (صانع) :٩٤
عيسى أبودرهم (معمار) : ١٠١
عينتاب : ١٥٧، ١٧٤

عين جالوت : ٥٩
عيني مناره : ١٤٨

غ

الغزالي (الامام) : ٤١
غزنه : ١٤، ٢١، ٢٣، ٣٠، ٣٤، ٤٥، ٤٦، ٢٣٩، ٢٤٩
الغزنويون : ٢١-٣٠، ٣٢، ٣٦، ٣٧، ٤٢، ٤٧، ٦٢، ١٢٠، ٢٣٩
الغوريون : ٢٦، ٢٨
غياث الدين ، مصور : ٢٩٣

ف

الفارابي : ١٠
الفاطميون : ٥٣، ٥٧
فتح الله شرواني : ٤٢
الفخار الخليجي (القرن الذهبي) : ٢٦٠، ٢٦١
فخار دمشق : ٢٦١
فخار ملاطية : ٢٥٩
فخر الدين قره أرسلان : ٦٧
الفردوسي (الشاعر) : ٢١
فرغانة : ١٧
الفسطاط : ٥٥، ٢٧٣، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧
فليه : ١٥٦، ١٧٣
فون جابن : ٨
فون فيللر : ١٥
فينا : ١٦٦، ٢٠٩

ق

القاجاريون : ٣٤
قاراقورم : ٤٥
قارص : ١٢٠، ١٣٤
قارلوفجه (معاهدة) : ١٦٦
قاسم بن جهانكير الاق : ١٤٨
قاشان : ١٣٧، ٢٥٠، ٢٥٢، ٢٥٨، ٢٩١
قاضي عسكر عزت الهدي (خطاط) : ٣١١
قاعة السّنة (الختان) : ٢٢٨، ٢٥٧
قالان (مسجد) : ١٣، ١٤
قالويان .. (معمار) : ٨٨، ١٠٦
قانون نامه احتساب بورسة : ٢٨٦
القاهرة : ٢٣، ٤٢، ٥٢، ٥٦، ٥٧، ٥٩، ٦٠، ٦١، ١٧٤، ١٩٨، ٢٣٦، ٢٨١
القبجاق : ٩
قبة الصخرة : ٢٦١
قراسنقر بن عبدالله : ١٣٢
القرغيز : ٤، ٩، ١٠

قره بالغاصون : ٣، ٤
قره حصار : ٦٢
القره خانيون : ٩، ٢٠، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٤، ٣٧، ٤٢، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٦٢، ٨٢، ١٢٠، ١٢٧، ١٢٨، ٢٣٩، ٢٤٩، ٢٥٨
قره خليل خير الدين جاندرالى : ١٦٦
قره خوجو : ٢٤٩
قره قيونلوجيهانشاه : ٤٢
القره قيونليون : ١٤٥-١٤٨
القره مانيون : ١٥٢-١٥٥، ٢١٦
قزوين : ٣٨، ١٤٦
قسطمولى : ١٥٥، ١٥٦، ٢٩٢
قصر ادرنه : ٢٢٤
قصر الارتقيين (ديار بكر) : ٥٢
قصر بكلربك : ٢٢٨
قصر تكفور (استانبول) : ٢٥٧، ٢٧١
قصر جراغان : ٢٢٨
قصر الجوسق : ٢٤
قصر دوله باغجه : ٢٢٨
قصر طوب قابي : ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٨٧، ٢٨٩، ٣٠٩
قصر قوباد أباد : ١٣٧، ٢٥٢
قصر الكيقبادية : ١٣٧
قصر محمد الفاتح (استانبول) : ٢٢٥
قصر هشت بهشت : ٢٨٦
قصر يلديز : ٢٢٨
القطائع : ٥٥
قطب الدين ايبك : ١٤، ٣١
قطب منار : ٣١، ٣٧، ٤٥
قطلغ : ٢، ٣
قلعة الابراج السبعة : ٢٣٤
قلعة الاضولى حصار : ٢٣٣
قلعة ديوريكي : ٢٤٠
قلعة روم ايلي حصار : ٢٣٣
قلعة قيصرية : ٢٣٣
قلوق بن عبد الله (معمار) : ٨٨، ٩٥، ٩٨، ١٠٦
قليج ارسلان الثاني : ٧١، ٧٨، ١٠١، ١١١، ١٢١
قليج علي باشا (أمير البحر) : ٢٠٤
قمائن فخار حي ايوب : ٢٦٢
قناطر اوزون : ٢٣٦
قناطر بند : ٢٣٦
قناطر كوزلجه : ٢٣٦
قناطر مدرسي كوى : ٢٣٦
قناطر مغلاوة : ٢٣٦
قناة اللاهون : ٥٩
قنطرة بيبرس : ٥٩

قوام الدين الزوزني : ٣٧
قوباد اباد : ١٣٩
قورتلوتبه : ٢٠
قولا : ٢٨٢
قونية : ٥٢، ٧٠، ٧٨، ٨٨، ٩١، ١٠٤، ١١٨، ١٢٠، ١٢١، ١٢٣، ١٣٠، ١٣٧، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ٢٦٨، ٢٧٦، ٢٨٤
قيرشهر : ١١٧، ١٥١، ٢٨٢
قيزيل أرسلان : ٤٤، ٧٠
قيزيل تبه = دنيصر
قيصرية : ٤٥، ٦٢، ٦٩، ٧١، ٨٤، ١٠١، ١٠٥، ١٢٤، ١٣٠، ١٣٧، ١٥١، ٢٥٢، ٢٦١، ٢٩٤

ك

كاتب زاده رفيع افندي (خطاط) : ٣١١
كارلوفتش (معاهدة) : ٢٠٩
كتاب الترياق : ٢٩١، ٢٩٢
كراسي المصاحف : ٣١٦
كرزويل (مؤلف) : ٤٧، ٥١، ٥٦، ٥٨
كرمان : ١٠٧
كريم الدين اردشاه (صانع) : ٧٨
كستالزو دى فرارا (رسام) : ٢٩٦
كشغر : ٤، ١٠
الكعبة المشرفة : ٣١٧
كلبهار خاتون (زوجة الفاتح) : ٢١٩
كلتكن : ٦
كماخ : ٦٢، ٧٦، ١١٠
كمال الدين (معمار) : ٢١٥، ٢٢٣
كمبددونر : ٤٥، ١١٨
كمبد صورخ : ٤٣، ١٠٩
كمبد علويان : ٤٤، ٧٨
كمبد قرمز = كمبد صرخ
كمبد كابود : ٤٣
كبادى خاكي : ٣٣، ٣٤
كبادى علي : ٣٨، ٤٠، ٤٣
كوبرولومحمد باشا : ١٢٢
كوتاهية : ١٢٠، ١٥٩، ٢٥٧، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢
كوجر ارسلان : ٨٩
كوردوس : ٢٨٠، ٢٨٢
كوسه داغ (معركة) : ١٠٧، ١٤٣
كوشك بغداد : ٢٢٨، ٢٥٧
كوشك الحياة (روان) : ٢٢٧
كوشك الخزف (طوب قابي) : ١٥٤، ٢٠٩، ٢٢٥، ٢٥٦
كوشك الفاتح : ٢٢٦، ٢٥٦
كوشك مجمع يني جامع : ٢٠٩
كوك مدرسة (سيواس) : ١١٣، ١٥٣
الكوكتورك : ١-٩، ٣٢
كومشتكين : ٥١
كونل، ارنست (مؤلف) : ٢٧٠، ٢٩٣، ٢٩٥
كيخسرو الاول بن قليج ارسلان الثالث : ٦٩، ١٠١، ١١٨
كيخسرو الثاني : ٨٤، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠، ١٤١، ١٤٣، ١٩٤
كيخسرو الثالث : ١٣٣، ٢٩٥
كيقباد الاول : ٤٥، ٧٩، ١١٦، ١٢٤، ١٢٦، ١٢٧، ١٥٠، ٢٣٣، ٢٥١، ٢٨٤
كيقباد الثاني، علاء الدين : ٧٦، ٧٧، ٨٢، ١٠٤
كيكاوس بن كيخسرو (الاول) : ٧١، ٧٩، ٨٠، ١١٢، ١٢٢، ١٣٨، ٢٥٣
كيكاوس الثاني، عز الدين : ١٣١
كيواش : ١٤٧

ل

اللاكية : ٣١٥
لام، د. (مؤلف) : ٨٠
لشكركاه : ٢٤
لشكرى بازار (المسجد) : ٢٢، ٢٤، ٢٨، ٣٠، ٥٩
لقمان .. (مصور) : ٣٠١
لورنزلوتو : ٢٧٨، ٢٧٩
لوني (مصور) : ٣٠٦

م

ماتيودى باستي (رسام) : ٢٩٦
ماري (بالسودي) : ٢٧٧
ماردين : ٥١، ٥٩، ٦٢، ٦٦، ١٠١، ١٤٩
مارستان بايزيد الاول : ١٨٤
مارستان توران ملك (ديوريكي) : ٩٧، ١٠٧
مارستان جوهر نسيبة (اخت كيخسرو الاول) : ١٠١، ١١٢
مارستان عزد الدين كيكاوس الاول : ١٠٢، ٢٤١
مارستان قلاوون : ٥٢، ٥٩، ٦٠
مارستان كيكاوس الاول (سيواس) : ١٠٩
مارستان نورالدين (دمشق) : ٥٣، ٦٠، ١٤٢
ماكس فان برشم (مؤلف) : ٤٥
المانوية : ٣، ٤، ٧، ٨
ماهبرى خاتون (زوجة كيقباد الاول) : ٨٤، ١١٦، ١٣٠
متحف الاثار بطهران : ٢٦٦
المتحف الاثنوجرافي ببرلين : ٨
متحف الاوسنال، فينا : ٢٨٩
المتحف الاسلامي ببرلين الشرقية : ٢٤٥، ٢٧٧
متحف انطالية : ١٤٠
متحف برجامون ببرلين الشرقية : ١٠٤
متحف برلين الغربية : ٢٩٦
المتحف البريطاني : ٢٦٠، ٢٦١، ٣٠٥
متحف بنسلفانيا : ٢٤٤
متحف بوخارست : ٢٩٠
متحف جلال الدين الرومي (قونية) : ٢٤٨
متحف السلاح بقصر الكرملين : ٢٩٠
متحف الشعوب والسلالات (انقرة) : ٢٦٧
متحف الصور الزيتية (ميونيخ) : ٢٧٩
متحف طشقند : ٩٢
متحف طوب قابي : ٢٦٨، ٢٨١، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٧
متحف فردناند (انزبروك) : ٢٦٧
متحف فرير (بوسطن) : ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٩٧
متحف فكتوريا والبرت : ١٨٠، ٢٤٤، ٢٥٨، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٧٠، ٢٨٤، ٢٨٥
متحف الفن التركي الاسلامي (استانبول) : ٢٤٦، ٢٥١، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٧٢، ٢٧٨، ٢٨١، ٣١٤
متحف الفنون (كلفلاند) : ٢٦٥، ٢٦٦
متحف الفنون (مساتشوستس) : ٢٤٤
متحف الفنون الجميلة، بوسطن : ٢٦٣
متحف الفنون الزخرفية بباريس : ٢٩٣
متحف قونية : ٢٧٧
متحف قيصرية : ١٤١
متحف كابول : ٢٤، ٢٦
متحف كارلسروه : ٢٨٩
متحف كوتاهية : ١٥٦
متحف اللوفر : ٢٢٠، ٢٤٣، ٢٦٦
المتحف المتروبوليتان : ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٩٤
المتحف الملكي الاسكتلندي بادنبره : ٢٨٥
متحف الهرميتاج (لينينجراد) : ٢٦٤
مجمع ابراهيم بك الثاني القره ماني : ١٥٤
مجمع بايزيد الثاني (استانبول) : ١٩١
مجمع بايزيد الثاني (ادرنه) : ١٨٩
مجمع جوبان مصطفى باشا (كبزه) : ١٩٦
مجمع حاجي قليج (قيصريه) : ٨٧
مجمع الخسروية (حلب) : ١٩٥
المجمع الخصتكي (استانبول) : ١٩٦
مجمع الخوائد (ملطية) : ٨٤، ١٣٠
مجمع السلطان احمد (استانبول) : ٢٠٨
مجمع سليمان القانوني (استانبول) : ١٩٨، ٢٢٠، ٢٣٦
مجمع صاحب اتا : ١١٨
مجمع عبد الحميد الاول : ٢١٣
مجمع الفاتح (استانبول) : ٢١٩
مجمع قلاون : ٦٠
مجمع مدرسة آلجه منارة (قونية) : ٩٨

مجمع المرادية (بورسة) ١٧٩، ٢٢٩
مجمع يني جامع : ٢٠٩
مجموعة تشستربيتي : ٢٩٧، ٣٠١
محمد، ابو شجاع بن ملكشاه : ٣٤، ٤٨، ٦٣
محمد اسعد يساري (خطاط) : ٣١١
محمد اغا (معمار) : ٢٠٤، ٢٠٨، ٢٢١
محمد اغا الصدّاف : ٢٢١
محمد بك الحميدي : ١٥٠
محمد بن آتسيز السرخسى (معمار) : ٤١
محمد بن ايدين : ١٥٩
محمد بن حسين بن مبارك (معمار) : ٢٦
محمد بن خولان الدمشقي (معمار) : ١٢٤
محمد بن سليمان ارسلان خان : ١٣
محمد بن عبد العزيز الدقي (صانع) : ١٥٧، ١٧٤
محمد بن عبد الواحد (صانع) : ٢٦٤
محمد بن محمود الآقسرائي (معمار) : ٨٨
محمد بن محمود الطوسي (معمار) : ١٠٤
محمد بن مكي الزنجاني (معمار) : ٣٩
محمد بن ناصر بن محمد الحراوى (صانع) : ٢٦٤
محمد التكريتي (خطاط) : ٣١٠
محمد جلبي، السلطان : ١٥٣، ١٦٥، ١٧٥، ٢٩٦
محمد خليفة (صانع) : ٣١٨
محمد خولان الدمشقي (صانع) : ٧٨
محمد ده ده (زجّاج) : ٢٧١
محمد الزين (صانع) : ٢٦٦
محمد سياه قلم (مصور) : ٢٩٥، ٢٩٧
محمد عادل شاه : ٤٢
محمد الفاتح، السلطان : ١٥٦، ١٦٥، ١٨٥–١٨٨، ٢٢٣، ٢٥٦، ٢٨٦، ٢٩٦
محمد المجنون (صانع) : ١٧٧، ٢١٧
محمود الاول، السلطان : ٢٣٦، ٢٨٨
محمود بن إيل آلدى : ٦٤
محمود بن نصر : ١٧
محمود الثاني، السلطان : ٢١٤، ٢٢٣، ٣١٤
محمود جلال الدين (خطاط) : ٣١٠، ٣١١
محمود جلبي (مجلد) : ٣١٥
محمود السرخسي : ١٤
محمود شوكت باشا : ٢٢٣
محمود الغزنوي (السلطان) : ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٣١، ٤٦، ٩٢، ٢٩٢
محمود الكشغرى : ١٠
مخطوطة اسكندر نامه : ٢٩٦
مخطوط تاريخ فتح اليمن : ٣٠٤
مخطوطة جامع التواريخ : ٢٩٣
مخطوطة دقائق الحقائق : ٢٩٥
مخطوطة سليمان نامه : ٢٩٧، ٢٩٩
مخطوطة شاهنامه سليم خان : ٣٠١
مخطوطة شجاعت نامه : ٣٠٤
مخطوطة الشقائق النعمانية : ٣٠٥
مخطوطة مطالع السعادة وينابيع السيادة : ٣٠٢
مخطوطة معراج نامه : ٢٩٤
مخطوطة «مقامات الحريري» : ٢٩٢
مخطوطة نصرت نامه : ٣٠٤
مخطوطة هنرنامه : ٣٠١
مخطوطة ورقا وكلشاه : ٢٩٢
مخنه (مدينة) : ٤٠، ٤١
مدرسة احمد غازي (بجين) : ١٦٣
مدرسة ارطوقوش (أتاباي) : ٩٧، ١٠٧، ١١٦
مدرسة انجه مناره لى : ٩٤، ١٧٢، ٢٤١، ٢٤٥
مدرسة اولوغ بك (سمرقند) : ٢٥٥
مدرسة بروانه معين الدين سليمان : ١٠٦
المدرسة البروجيردية : ١٠٦
مدرسة توقات (كوك مدرسة) : ١٠٦
مدرسة جاجابك (قيرشهر) : ٩٩، ١٧٢
مدرسة حاجي قليج (قيصرية) : ١٠١
المدرسة الحجرية (طاش مدرسة) : ١٠٥
المدرسة الخاتونية (ارضروم) : ١٠٦
المدرسة الخاتونية (ماردين) : ١٠١
مدرسة خان التوتون : ٥١
المدرسة الزجاجية : ٥١
المدرسة الزنجيرية (دياربكر) : ١٠٠، ١٥٣
مدرسة سراج الدين : ١٠٥
مدرسة السلطان حسن : ٦٠
مدرسة السلطان عيسى : ٥٢
مدرسة السلطان قاسم (ماردين) : ٥٢
المدرسة الشاديختية : ٥٢، ٥٩
المدرسة الصاحبية : ١٠٥
مدرسة طول : ١٥٣
المدرسة الظاهرية (القاهرة) : ٥٩
المدرسة العادلية : ٥٢، ٥٣
مدرسة قابى أغاسى : ٢٠٥
مدرسة قره طاى : ٥٢، ٨٨، ٩٨، ١١٣، ١٢٠، ١٧٢، ٢٤١، ٢٥٣
المدرسة الكاملية : ٥٧
مدرسة كمشتكين (بصرى) : ٩٥
المدرسة المسعودية (دياربكر) : ١٠١
مدرسة نجم الدين ايوب : ٥٧
مدرسة نورالدين زنكى (دمشق) : ١٤٢
المدرسة الوجدية : ١٥٦
مدرسة ياغبصان : ١٠٨
المدرسة الياقوتية : ١٤٤
المذهب الحنفي : ٥١، ٥٣
المرايا : ٣١٦
مراد الاول (خداوندكار) : ١٧٠، ١٧١، ٢١٦
مراد الثالث، السلطان : ٢٠٤، ٢٨٧، ٣٠٢، ٣١٨
مراد الثاني، السلطان : ١٥٨، ١٧٨
مراد الرابع (سلطان) : ٢٨٨
مراغة : ٤٢، ١٠٩
مرو : ١١، ٢٠، ٤٠، ٤١، ٤٨، ٤٩
مستشفى = مارستان
مسجد احمد الاول، السلطان : ٢٠٧، ٢١٢
المسجد الاخضر (ازنيق) : ١٦٦، ١٧٠، ١٧٥، ١٨٠
المسجد الاخضر (يشيل جامع – بورسة) : ٢٥٧
مسجد ارسلان خانه (انقره) : ٩٢، ٩٣
مسجد اشرف اوغلو (بكشهر) : ٩٣، ١٥٣، ٢٥٤
مسجد آقسراي (استانبول) : ٢١٤، ٢٢٣
المسجد الاموي (حلب) : ٥٠
المسجد الاموي (دمشق) : ٦٣، ١٦١، ١٨٠
مسجد اوج شرفلى (ادرنه) : ١٥٨، ١٨١، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٦١
مسجد اورخان بك (بورسه) : ١٦٢
مسجد اورخان غازي العثماني : ١٧٢
مسجد اورطاكوي (البسفور) : ٢١٤
مسجد اياصوفيا : ١٩٢، ١٩٦، ٢٠٢، ٢٣٧
مسجد الايليكجي (قونية) : ١٥٣
مسجد اينه كول : ١٨٥
مسجد باميتار : ٣٧
مسجد بايلرباي يوسف باشا : ١٨١
مسجد بتليس : ٦٥، ٦٦
مسجد بياله باشا (امير البحر) : ٢٠٣، ٢٥٦، ٣٠٩
مسجد تبريز (الازرق) : ٤٢
مسجد تيمور طاش باشا (بورسه) : ١٤٨
مسجد الجمعة (اردستان) : ٣٥، ٧٨
مسجد الجمعة (اصفهان) : ٣٢، ٥٩
مسجد الجمعة (يالاط) : ١٦٢
مسجد الجمعة (برسيان) : ٣٨
مسجد الجمعة (دمغان) : ٣٧، ٢٤٩
مسجد الجمعة (زوارة) : ٣٤، ٣٥، ٤٠، ٦٧
مسجد الجمعة (فروماد) : ٣٧
مسجد الجمعة (قاشان) : ٣٨
مسجد الجمعة (قزوين) : ٢٤٩
مسجد حاجي الياس (ميلاس) : ١٦١، ١٦٦
مسجد حاجي فروح (قونية) : ٩٠، ١١٠، ١٢١
مسجد الحيدرية (بقزوين) : ٣٤
مسجد خادم ابراهيم باشا : ٢٠١
مسجد خادم سليمان باشا (القاهرة) : ١٩٨
مسجد خداوند (جكركه) : ١٥٣، ١٨٤
مسجد خربوط الكبير : ٦٧
مسجد دنيصر (قيزيل تبه) : ٦٧
مسجد ده غارون (الخزر) : ١٧٨
مسجد دولما باغجه (البسفور) : ٢١٤
مسجد رستم باشا (امينونو) : ٢٠١، ٢٥٦
مسجد روم محمد باشا (اسكدار) : ١٨٨

مسجد ساره خاتون (خربوط) : ٢٤٧
مسجد السليمانية (استانبول) : ١٩٦، ٢٧١، ٣٠٩، ٣١٧
مسجد السليمية (ادرنه) : ١٧٩، ١٩٠، ٢٠٢، ٢٥٦، ٣١٧
مسجد السليمية (استانبول) : ١٩٠
مسجد سنان باشا امير البحر (بشكطاش) : ٢٠٠
مسجد سنقر بك (نيكده) : ١٥٢، ١٧٣
مسجد شهزاده (استانبول) : ١٩٦
مسجد الشيخ صفي : ٦٠
مسجد صدرالدين القنوي : ٢٥٣
مسجد صوقللي محمد باشا (استانبول) : ٢٠١، ٢٥٦
مسجد عبد الحميد الاول (بكلربك) : ٢١٣
مسجد عبد الحميد الثاني (استانبول) : ٢١٥
المسجد العتيق (اسكي جامع – ادرنه) : ١٨٠
مسجد عروس الفلك : ٩٢
مسجد علاء الدين (قونية) : ٧٠، ٧٨، ٨٠، ٨٨، ٢٧٢
مسجد علاء الدين كيقباد (نيكده) : ٨١
مسجد عيسى بك (اسكوب) : ١٨٥
مسجد عيسى بك (افسس) : ٦٠، ١٦٠
مسجد عيسى بك (سلجوق) : ١٤٩، ٢٥٤
مسجد الفاتح (كوستنديل) : ١٨٥، ٢١٢
مسجد فاتح باشا (دياربكر) ١٩٣
مسجد الفاتحية (اثينا) : ١٨٦
مسجد فيروز بك (ميلاس) : ١٦٢
مسجد قره احمد باشا (طوب قابي) : ٢٠١
مسجد قره جه بك (بورسه) : ١٨٥
مسجد قزوين (السلجوقي) : ٣٤
مسجد قلعة ديوريكي : ١١٩
المسجد الكبير (افيون قره حصار) : ٩٢
المسجد الكبير (برجامه) : ١٧٤
المسجد الكبير (دوني) ٨٩
المسجد الكبير (ديوريكي) : ٤٤، ٧٦، ٩٨، ٢٤٠
المسجد الكبير (سينوب) ٨٨
المسجد الكبير (سيوريحصار) : ٩٢
المسجد الكبير (نيكسار) : ٦٩
مسجد كديك احمد باشا (افيون) : ١٨٥
مسجد كلبايكان : ٢٤
مسجد كوك مدرسة (اماسية) : ٨٨
مسجد كولوك (قيصرية) : ٧٠
مسجد كيكاوس الاول (آقشهر) : ٨٠
مسجد لاله لي : ٢١١
مسجد لوله بورغاز (الروميلي) : ٢٠١
مسجد ماردين الكبير : ٦٦
مسجد محمد جلبي (ديمتوقا) : ١٧٨، ١٨٦
مسجد محمود باشا (استانبول) : ١٨٥
مسجد مراد الاول خداوندكار (جكركه) : ١٧٢
مسجد المرادية (ادرنه) : ١٨٠، ٣١٧
مسجد المرادية (بورسة) : ١٧٨، ٢٥٥
مسجد المرادية (مغنيسة) : ٢٠٤، ٣١٧
مسجد مهرماه (استانبول) : ١٩٠، ١٩٨
مسجد نايين : ٤٠
مسجد نيي : ١٤٨
مسجد «نصرتية» استانبول : ٢١٤
مسجد نمازكاه : ١٣، ٤٨
مسجد نورعثمانية : ٢١٠، ٢٢٢
مسجد الوالده (يني جامع باستانبول) : ٢٠٧
مسجد يلدريم (بايزيد الاول) : ١٧٤، ١٧٦، ١٧٧
مسعود الاول (الغزنوي) : ٢١، ٢٣
مسعود بن احمد (صانع) : ٢٦٤
مسعود بن عبدالله (معمار) : ١٢٧، ١٢٨
مسعود الثالث (الغزنوي) : ١٤، ٢١، ٢٨، ٢٣٩
مسعود قليج ارسلان الثاني: ٧٨، ١١١، ١٢١، ٢٥١
مسقاه = سبيل
مشهد : ٤٨
مشهد الشريف طباطبا : ٥٦
مصر : ٩، ٤٧، ٥٠، ٥٣، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٩، ٦٠، ١٦٥، ١٩٠، ١٩٦، ٢٩٢
مصطفى اغا (معمار) : ٢٠٨، ٢١١
مصطفى البغدادي (صانع) : ٥١
مصطفى بك بن حصار بك : ١٥٦
مصطفى الثالث، السلطان : ٢١١، ٢١٢، ٢٧١
مصطفى جلبي (مجلد) : ٣١٥
مصطفى الرابع، السلطان : ٢٢٢
مصطفى راقم افندي (خطاط) : ٢١٤، ٢٢٣، ٣١٠
مصنع زجاج شاول مديانو : ٢٧١
مصنع زجاج محمد ده ده : ٢٧١
مظفر الدين بن عبد الواحد (صانع) : ١٥٩، ١٦٠
مظفر الدين جهانشاه : ١٤٦
معركة موهاكس : ٣٠٣
معمدانية سانت لويس : ٢٦٦
مغاقي عطاري (مسجد) : ١٣، ١٦
مغيث الدين محمود : ٦٤
مقابر الخلفاء العباسيين (القاهرة) : ٥٩، ٦١
مقبرة احمد غازي : ١٦٣
مقبرة الاربعين عذراء : ١٠٩، ٣١٧
مقبرة ارزن خاتون : ١٤٧
مقبرة ارطوقوش : ١١٦
مقبرة اشرف اوغلو سليمان بك : ١٢٠
مقبرة الامير حمزة (ماردين) : ١٤٩
مقبرة الامير سلطوق (ارضروم) : ١١٠، ١١١
مقبرة بير حمزة سبز بوسن : ٧٨
مقبرة ترمطاي (اماسية) : ١١٧، ١١٨
مقبرة جلال الدين الرومي : ١٥٥
مقبرة جوبان مصطفى باشا : ٢٦١
مقبرة حاجي جمازا : ٣١٧
مقبرة حسن بادشاه : ١١٩
مقبرة ربيعة خاتون : ١١٨
مقبرة زينال بن حسن اوزون : ١٤٩
مقبرة الشيخ حسن الارتني (سيواس) : ١٥١
مقبرة صاري صلتوق : ١٧١
مقبرة علي جعفر : ١٥٢
مقبرة قريش بابا : ١١٥
مقبرة كوبج خاتون (قونية) : ١٢٠
مقبرة محمود الحيراني : ١٥٥
مقبرة مظفر البروجردي : ١١٧، ١١٨
مقبرة الوزير قره طاى : ١٧٧
مقبرة ياوتاش بك (اقشهر) : ١٢٠
المكتبة الاهلية (باريس) : ٢٩٢
مكتبة جامعة استانبول : ٢٩٨
مكتبة الجمعية الاسيوية الملكية : ٢٩٣
مكتبة الشعب باستانبول : ٢٩٢
ملازكرد : ٣٩، ٦٢
ملطية : ٦٢، ٨٢، ٣٠٢
ملكشاه (السلطان) : ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٥٠، ٥٩، ٦٣
المماليك (مصر) : ٢٣، ٤٢، ٥٧، ٦٠، ٨٣، ١٦٥، ٢٣٦، ٢٦٦، ٢٦٧
منارة سين : ٢٥٠
منبج : ٥١
المنتشاويون : ١٦١–١٦٤
المنصور (الخليفة العباسي) : ٣٣
منكوبرتي : ٧٨
المنكوجكيين : ٦٢، ٧٤، ٧٥
منكوخان : ٤٥
مهاج (معركة) : ٣٠٠
مهرشاه سلطان (ام سليم الثالث) : ٢٢٢
موسكو : ٢٩٠
موسى باشا (قاضي زاده الرومي) : ٤٢
موسى بن عادل (صانع) : ١٦٢
موسى بن عبد الله (معمار) : ١٦٢
الموصل : ٥٠، ٦٥، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٩١
موصلي ... (صانع) : ٢٦١
موكان قاغان : ٢
مؤمنة خاتون : ٤٤، ١٠٤، ١١٥، ٢٤٠
ميافارقين : ٥٩، ٦٦، ٦٨
مير علي التبريزي (خطاط) : ٣١١
ميلاس : ١٦١، ٢٨٣

ن

ناصر الدين الرمال الساعاتي : ٢٩٥
ناصر الدين محمود (اتابك الموصل) : ٥٠
ناصري خسرو : ٤٧

نجم الدين ألبي الارتقي : ٦٦
نجم الدين غازي الاول : ١٠١
نخجوان : ٤٣، ٤٤، ٤٥، ١٠٤، ٢٤٠، ٢٤١
نصر بن ابراهيم : ١٥، ٣٣
نصر بن علي : ١٥، ١٨
نصر الدين محمد بن علي السجستاني : ٢٩٤، ٢٩٥
نصر الدين محمود بن ملشكاه : ٣٩
نصوحي المطرقي (مصور) : ٢٩٨، ٢٩٩
نصيبين : ٢٦٨
نصير الدين محمود الارتقي : ١٤٢
نظام الملك : ٣٣
نعمان بن خواجه احمد (معمار) : ١٥٣
نفيسه سلطان (ابنة مراد الاول) : ١٥٣
نقاش عثمان (مصور) : ٣٠١
نقشديل سلطان (زوجة عبد الحميد الاول) : ٢٢٣
نكسار : ٥١، ٦٩، ٩٦، ١٠٨، ١٠٩
نهر الدانوب : ١٩٥
نهر طونجه : ١٩٠
نوئين أولا (اقليم) : ٥، ٦
نور الدين ارسلان شاه الاول (الموصل) : ٢٩٢
نور الدين زنكي : ٥٠، ٥١، ٥٣، ٥٧، ١٤٢
نيسابور : ٢٠، ٤٧، ٤٨، ١١١، ٢٦٥
نيكده : ٨١، ١٥٣
نيلوفرخاتون : ١٧٠، ١٨٥

هـ

الهارونية (قبة الغزالي) : ٤١
هبة الله جرجاني (معمار) : ٦٤
هراة : ٤٦، ٤٧، ٢٦٥، ٢٩٣
هرتزفلد (مؤلف) : ٤٨، ٥٣
هركة : ٢٨٩
الهفتاليون : ٢
هلمند (نهر) : ٢٤
همت الله محمد بن البواب (معمار) : ١٤٦
همدان : ٣٨، ٤٤، ٧٨
الهند : ٢١، ٣١، ٤٢
هولباين : ٢٧٩، ٢٨٠
الهون (قبائل) : ١،٢، ٣، ٥، ٦، ١١٥

ي

يابغو : ١٠
يارحصار : ١٥٦
ياغبصان : ٦٩، ٧٠
ياقوت الاماسي (خطاط) : ٣٠٧، ٣٠٨
ياقوت الحموي : ٤٢
يحيى بن ابراهيم الصوفي : ٢٣٣
يحيى بن زيد (الامام) : ٤٠
يشيل جامع = المسجد الاخضر
يشيل مدرسة (مرزيفون) : ١٨٤
يعقوب بن ابي بكر (معمار) : ٨٢
يعقوب جلبي : ١٧١
يعقوب شاه (معمار) : ١٩٢
يلديزخاتون، زوجة اولجايتو : ١٤٤
ينج (مؤلف) : ٣٨
ينيشهر : ١٥٦، ١٧٠
يوسف بن عبد الغفار الخوجي (معمار) : ٧٩، ١١١
يوسف بن قصيّر : ٤٣، ١٠٤، ١١٥، ٢٤٠
يوسف بن يعقوب : ١٣٣
يوسف مهدي (خطاط) : ٣١٠
يولاق ارسلان الارتقي : ٦٦
يولي مناره : ١٥٠

معجم الاصطلاحات الفنية

تضم هذه القائمة جانبا كبيرا من الكلمات الاصطلاحية في مجال العمارة والفنون الفرعية الاسلامية الواردة في هذا الكتاب «فنون الترك وعمائرهم»، مع شرح بسيط لبعضها، لتقريب معناها للقارئ. وبعض هذه الكلمات مما ضمّنته كتاب «الفنون الاسلامية» الذي نشرته دار المعارف – بالقاهرة؛ وبعضه مما قدمته لمجمع اللغة العربية بالقاهرة ونوقش من قبل لجانه الرسمية واعتمدته؛ والبعض الاخر جديد، يقدم لاول مرة. وراعيت الاّ ارفض الكلمة العامية التي ولدت على افواه الحرفيين، تقديرا مني لاحساسهم، ربما مثل اللغويين، بانطباق التسمية على المسمى. وجمعت – ماامكن – بين العربي الأصيل والعامي البسيط، تيسيرًا على القارئ، ليألف من خلال ممارسة استخدام احدهما، ممارسة استخدام الاخر، تاركا له وللزمن الابقاء على الاصلح.

ومازلت اقول انني احاول الدعوة الى وضع معجم فنّي كبير، مشروح بالقدر الكافي لمعاني الكلمات، مع التوضيح بالرسم ما امكن. ولقد بذل الكثيرون في هذا السبيل جهودا طيبة ولكنها مبعثرة وناقصة؛ وآن الاوان لجمعها واستكمالها ومراجعتها، ليضاف هذا المعجم الفني الكبير الى اسرة مجموعة المعاجم العربية الرائعة التي لم تظفر لغة من لغات العالم بمثلها، دقة وعمقا وشمولية.

والله ولي التوفيق.

المترجم
احمد محمد عيسى

استانبول ابريل ١٩٨٧

رموز الكلمات المختصرة

Fr.	French	فرنسية
It.	Italian	ايطالية
L.	Latin	لاتينية
Pr.	Persian	فارسية
Skr.	Sanskrit	هندية
Sp.	Spanish	اسبانية
Tr.	Turkish	تركية

A

Ablution — مُغْتَسل، ميضأة، مَطْهَرة.

مكان الوضوء الملحق بالمسجد

Acanthus — أقنت

ورقة نبات شوكي استخدمها الفنانون في الزخرفة في كل العصور.

Acme — قمة، ذِروة، مرتفع، أكمة.

التل او التبة المرتفعة

Acrobat — بهلوان

البارع في الألعاب والحركات البدنية.

Adobe — طوب (اللبن).

Agate — عقيق احمر

Ahi (Akhi) — اخ (في الدين او الصنعة).

Aigrette — خصلة، ريشة، شرّابة.

علامة مميزة لبعض الرتب

Aisle — طرقة، ممر

(شريحة من رواق القبلة بالمسجد).

Akimbo — مُتَخَصِّر

الواضع يديه في خصريه.

Alaca (Tr.) — ألاجه

نسيج حريري لامع ذو خطوط، يجمع بين عدة الوان. استخدم في عمل القفاطين.

Album — إضبارة، البوم

عدد من اللوحات او مجموعة ذات طبيعة خاصة من الصفحات حزمت ضمن غلاف واحد.

Alcove — دخلة بالحائط (كوة).

Altar — مذبح، منضدة القرابين.

Altınlı kadife (Tr.) — قطيفة بالذهب

Amphitheatre — مدرج (مسرحي).

Anteroom — مدخل. مقدم منزل، رحبة.

Apadana (see: Hypostyle)

Apex — طرف القمة، رأس الزاوية.

Apodyterium (L.) — غرفة خلع الملابس (بالحمام).

Appliqué (Fr.) — مُلْصقة، حلية مضافة

قطع من مادة او لون مختلف، تضاف الى مادة او لون اخر لتزيين سطحه.

Apse	**حنية كنيسة، شرقية.**
Aqueduct	**قناطر مياه**
	نظام نقل المياه بالانابيب والقنوات المحمولة فوق العقود او البواكي.
Arabesque	**زخارف عربية، توريق**
	الزخارف النباتية والهندسية والحيوانية والخطية بالاسلوب الذي شاع استخدامه في مجالات العمارة والفنون التشكيلية الاسلامية، واقتبس عنها في فنون اخرى عالمية.
Arbor (Arbour)	**عريش، سقيفة نباتية.**
	مكان تغطيه النباتات المتسلقة للظل
Arc (See: Arch)	**حَنيرة**
	عقد الطاق المبنى او القوس بلا وتر
Arcade	**صف عقود، طاقات، بواكي.**
Arch	**عقد، قوس العقد، طاق**
Broken-	– ناقص، مكسور (عقد زخرفي اساسا)
Cusped-	– مفصص
Dropped-	– متدلي او ساقط ومدبب (مركزه اسفل خط القوسين)
Elliptical-	– اهليجي، بيضي او بيضاوي (ذو مركزين)
Equilateral-	– مدبب (متساوي الساقين)
Flat-	– مسطح (مستقيم) او مسطوح او منبسط
Four Centred-	– افطس (رباعي المراكز)
Lancet-	– رمحي (حاد التدبيب)
Ogee-	– مرتد، راجع (منعكس عند القمة)، مقعر – مسنم معا
Horse-shoe-	– منفوخ حدوى (حدوة حصان) مدبب او مستدير
Relieving-	– مُخَفِف : عقد يعلو أعتاب الابواب عادة
Segmental-	– قوسي : اقل من نصف كرة
Semicirculer-	– نصف دائري
Trefoiled-	– ثلاثي الفصوص
Architrave	**عارضة، عاتق**
	جزء من البناء يصل بين قائمين
Archivolt	**حليات وجه العقد.**
Arch stone (See: Voussoir)	
Arrow Slit	**مزغل**
	فتحة للمراقبة ولاطلاق السهام
Artefacts (Artifacts)	**مشغولات (بدائية)**
	الادوات التي صنعها واستخدمها الانسان في مراحل حياته القديمة.

خرشوف نبات بستاني استخدمت ثمراته واوراقه في الاعمال الزخرفية.	Artichoke
حجر دستور قطع ملساء منتظمة الشكل من الحجر ذات زوايا مستقيمة.	Ashlar (Stone)
متنافر، غير متماثل، غير متناظر	Asymmetrical
معلم، مؤدب (اتابك) وظيفة في البلاط السلجوقي. كان صاحبها يتولى تربية وتعليم وتأديب الامير الصغير. وغالبا مايكون من قواد الجيش وقد تولى هؤلاء مناصبهم في شيء من الاستقلالية، كما هو معروف من تاريخ اتابكية دمشق او اتابكية الموصل.	Atabek (Tr.)
مرسم، مشغل، ورشة. مكان عمل الرسام وممارسته لفنه. وهو الاستديو.	Atelier (Fr.)
حوش داخلي فناء رئيسي يتوسط المبنى.	Atrium
عمود ملتصق. عمود ملتصق بالجدار للتحلية	Attached column
كسوة. زي انيق. طقم ملابس للمناسبات	Attire dress
ابواب محورية فتحاتها متقابلة على خط واحد دون اعتراض من الجدران.	Axial doors

B

خلفية الجزء الخلفي من المنظر المرسوم او الصورة.	Background
	Baie (Fr.) (See: Bay)
مساخيط، احجار تذكارية نوع من التماثيل الشخصية من عصر الترك الاويغوريين.	Balbals
مدار المؤذن، (مطاف) شرفة الاذان.	Balcony (of minaret)
بالة، رزمة، بقجة. صرة من قماش سميك او نحوه لحفظ الامتعة او الملابس، او لحمل بعض مواد التجارة.	Bâle
عود درابزين	Baluster
جَلْفق. درابزين الجلفق : قوائم من خشب او حديد تثبت بالسلم لتقي من الزلل.	Balustrade

Baroque (Fr.) — **باروك (اسلوب زخرفي اوربي، ق ١٦،١٨م)**

كلمة من اصل برتغالي، تعني الغريب او المحور عن اصله. وقد اطلقت على اسلوب زخرفي ساد العمارة الكاثوليكية في البرتغال واسبانيا وايطاليا وبعض بلاد اوربا وامريكا اللاتينية من ١٦٠٠، ١٧٢٠. وهو فن الافراط الزخرفي. وقد شاع هذا الاسلوب في العصر العثماني المتأخر وطغى على كثير من العمائر الاسلامية. وكانت مرحلة الروكوكو التي ظهرت حول ١٨٤٠/٣٠ هي اخر مراح هذه المدرسة او هذا الاسلوب.

Barrelvault (See: Vault)

Basement — **طابق تحت الارض، بدروم.**

Basin — **أبْزَن، حوض**

حوض من المعدن او نحوه للاستحمام.

Basket-work — **خوص او خيزران مضفور**

تعبير زخرفي مجدول يحاكي تضفير السلال.

Bastide (Fr.) (See: Borough)

Bay — **فُرْجة - فتحة**

فتحة الباب او الشباك، او المسافة الممتدة بين دعامتين او عمودين.

Bayonet — **سونكي، حربه.**

Bay window — **خرجة شباك - مشربية - مشرفية.**

Beam — **رباط، سهم، كمرة.**

Beige (Fr.) — **بيج**

لون رملة الصحراء

Bellshape — **ناقوسي الشكل**

Bent Entrance — **مدخل مُزْوَر (منعطف او منحرف).**

Bead string — **فرع خرز، مسبحية**

حلية قالبية تشبه فرع حبات المسبحة.

Beakers — **قناني، قماقم**

جمع قنينة او قمقمة : وهي اوانٍ صغيرة من نحاس او فضة او خزف او زجاج، يجعل فيها الشراب او العطر؛ ولها رقبة ضيقة وطويلة. شاع صنعها واستخدامها في العصور الاسلامية.

Bedstin (Tr.) (See: qaysariyya)

Benek (Tr.) — **بَنَك**

حرير منسوجٌ بخيوط فضية

Bevelled — **مشطوف (مائل الحافة).**

هي الحافة غير الحادة او الحافة المائلة لاي تحفة خشبية او حجرية او

جصية او معدنية، من اجل الزخرفة او من اجل سلامة من يتداولها.

Bîmâristân (Pr.) (See: Timarhane)

Biscuit — **فخار غير مطلي (غير مزجج).**

Blazon — **شعار، شارة، علامة، رنك**

العلامة او الشارة او الرمز الذي يحمله المحارب او الموظف يحدد رتبته او انتماءه.

Blend — **توليفة، خلطة، مزيج**

اسلوب يلجأ اليه الفنان، ليخلق من عدة تعبيرات او عناصر مختلفة، موضوعا واحدا يسوده الانسجام.

Blind lantern — **رَوْزَنة. كُوّة غير مفتوحة**

Blind window — **شباك اعمى**

الذي لايعطي ضوءًا او الذي يشبه الشباك وليست له وظيفته.

Blossoms — **نوّار، براعم**

بواكير زهور الاشجار العديدة التي تزين الابسطة والبلاطات الخزفية والاواني.

Blue — **ازرق**

- Cobalt blue — ازرق قاتم كوبالتي
- Dark blue — ازرق داكن
- Sky blue — ازرق سماوي

Border — **كِنّار (حافة)**

الكِنّارة : الشقة من ثياب او مثله.

Borough — **مدينة (ذات استقلالية)**

مدينة صغيرة محصنة مما شاع قيامه في العصور الوسطى. لها امتيازات معترف بها من حكومة الاقطاع تؤهلها لنوع من الحرية.

Bosses — **حدبات، بروزات، نتؤات، نهود**

حليات مستديرة بارزة شاع استخدامها في النحت على الحجر والنحاس وغير ذلك.

Bodrum (Tr.) — **بدروم، طابق تحت الارض**

Bowl — **طاس، «سلطانية»**

اناء كروي الشكل غالبا ، لحفظ السائل وشربه . شاع استخدامه في منتجات الزجاج والخزف.

Box — **مقصورة**

مساحة محدودة لعدد قليل من المشاهدين لمنظر عام او داخل مسرح او نحوه.

لسان ، قوس، رُكْبة، كانة، كابولى Bracket

زائدة تبرز عن جدار او حائط ، او تضاف اليه لتحمل فوقها رفا او مايشبه. ويسميها بعض النجارين : قبقابا.

ضفيرة ، جديلة Braid

شاع هذا التعبير الزخرفي في الارابسك الاسلامي سواء ، بالخطوط المستقيمة او الملتوية . وبرع فيه المسلمون حتى اصبح واحدا من ابداعات الفنان التشكيلي المسلم.

نحاس اصفر . شَبَه Brass

خليط معدني يتكون اساسا من النحاس والزنك والرصاص بنسب متفاوتة.

وَشْي، قماش مُوشّى Brocade

نسيج يتم اثراؤه بخيوط تضاف الى خيوط اللحمة - وغالبا ماتكون خيوطا معدنية – ويزيد هذا في قيمة النسيج بفعل الزخرفة المستحدثة او بفعل الخيوط المعدنية المضافة.

برونز Bronze

خليط معدني من النحاس الاحمر والقصدير بنسب مختلفة وتصنع منه النقود والتحف وغيرهما.

سطل ، دلو Bucket

ماعون لنقل السوائل ، له مقبض نصف دائري ، يثبت في بدن الماعون بواسطة عروتين وقد شاع استخدام حجم صغير من هذه الاواني لدى بائعي الشراب.

شباك عين المها، شباك مستدير او شباك حلقي «حدق البقر» Bull's eye window

فتحات مستديرة تعمل في القباب او الاقبية او اعلى المحاريب ليدخل الضوء منها والهواء.

حلزوني، بريمة Burma (Tr.)

تمثال نصفي. Bust

سناده، حائط ساند. Buttress

دعائم معمارية قوية لزيادة عزيمة الجدران

C

قفطان Caftan (Tr.)

ثوب فضفاض سابغ ، مشقوق المقدم ؛ يضم طرفيه حزام ، وتلبس فوقه جبة او نحوها.

مرجل ، غلاى. Caldron

غرفة ساخنة (بالحمام). — Calidaruim (L.) (hot room)

امشاق الخط — Calligraphic exercises

كراسات يكتبها كبار الخطاطين لتكون نماذج تحتذى لدى التلاميذ او هواة تحسين الخطوط.

ترقين (تجويد الخط) — Calligraphy

وهو نقط الخط واعجامه وتحسين الكتاب وتزيينه.

حفر بارز او ناتئ — Cameo

اسلوب لحفر الاختام او اشكال الرؤوس البارزة على المواد الصلبة.

ناقوسي الشكل — Campaniform

احد اشكال تاج العمود المصري حيث التاج كالزهرة المتفتحة كأنها الناقوس.

سقيفة، ظُلَّة، عريش — Canopy

سقيفة لاجدران لها ، تحملها قوائم او اعمدة او عقود وقد تستخدم في تغطية قبر.

خان ، رباط ، محط رحال المسافرين — Caravansarai

مؤسسات فندقية كانت تبنى بعيدا عن المدن ، كمحطات استراحة للتجار ودوابهم وامتعتهم وبضائعهم ، على امتداد طرق التجارة بين الاقاليم المختلفة. وقد كثر انشاء هذه المؤسسات في الدولة الاسلامية. ولعلها ترجع في اصلها الى كلمة بندوكيون Pendokhelon البيزنطية، التي جاءت منها كلمة «فندق».

كرتون ، ورق مقوى ، ورق مضغوط. — Cardboard

بساط — Carpet

هي الطُّنْفِسَة والطُّنْفُسَة والنُّمرقة ، وكل مايبسط على الارض

خرطوشة — Cartouche

هي اساسا العبوة المحشوة بالبارود لتنطلق من البدقية. استخدمت هيئتها للمساحة المخصصة لكتابة اسماء الملوك على الوثائق والاثار الفرعونية. ثم استخدمت للدلالة على المساحة المزدانة بالزخارف او الكتابات على الاثار والتحف الاسلامية.

قَوْلَبة (صب القوالب). — Casting

تشكيل على هيئة مطلوبة يتم بواسطة صب مادة ذات سيولة في قالب مجهز للتشكيل.

سرداب — Catacomb

قبو تحت الارض، طبيعي او صناعي للدفن او للتخزين.

منجنيق — Catapult

آلة حربية قديمة، تعمل بالحبال والروافع، لتقذف بالاحجار او كور

اللهب على جيش العدو او حصونه. وهي من ابتكار الرومان.

قُعيرة (حلية مقعرة) غائرة، نحرية — Cavetto

(مثل القوس الممتد من الذقن حتى نهاية الرقبة).

باطن السقف (المسطح الداخلي للسقف). — Ceiling

خلوة، صومعة، غرفة للمتعبد (قلاية). — Cell

مقبرة، قرافة. — Cemetery

والقرافة اسم لقبيلة جاورت المقابر بمصر فغلب اسمها على كل مقبرة.

تابوت، ناووس — Cenotaph

صندوق او لحد او علامة حيث جثة الميت او لاحياء ذكراه.

خزان العادم، بالوعة. — Cesspit

كوخ — Chalet (Fr.)

منزل ريفي صغير يصنع من الخشب عادة. شاع استخدامه في حقول سويسرا.

مائل الحافة (مشطوف السوكة او الشوكة) — Champhered

معالجة للحافة الحادة من الحجر او الخشب او الزجاج للزينة او للحماية.

خطوط شطرنجية — Checkered lines

صندوق، خزانة، قفص. — Chest

قسطل — Chestnut

هو الكستنا (ابو فروة). ثمرة نشوية في حجم الجوز تشوى وتؤكل بعد تقشيرها. ولون قشرتها بني داكن مشرب بالحمرة، اي خمري او اصهب، ويستخدم وصفا لبعض درجات اللون البني.

منشاريات، مسننات — Chevrons

حلية زخرفية مدببة على شكل اسنان المنشار.

تظليل — Chiaroscuro (It.)

اسلوب معالجة الرسم بالتظليل فقط للايحاء بعمق الصورة بعيدا عن استخدام الالوان.

صهريج، ماجل. — Cistern

خزان لاستنقاع الماء.

مُحجّزة، مخوطة — Cloisonné (Fr.)

اسلوب في طلاء الخزف حيث تفصل حواجز من مادة بين الالوان المتعددة لكي لاتختلط الالوان وتتداخل.

شعار النبالة، شارة الانتماء — Coat of arms

علامة مميزة يضعها الفارس فوق قميصه المصنوع من الزرد ليعرف بها وهو يقاتل. واستخدمت هذه الشعارات كتعبيرات زخرفية مثلها مثل

الرنوك في الفن الاسلامي.

Coat of mail — **الزرد، الدّرقة، الترس**

قميص من حلقات معدنية يقوم مقام الدرع للمحارب.

Cobalt blue — **ازرق كوبالتي (ازرق داكن)**

لون اقرب في زرقته الى لون المداد الاسود.

Coffer — **حشوة غائرة (قصعة)**

حشوة غائرة غالبا ماتزين باطن السقف في قبو او قبة.

Collage (Fr.) (See: Pasting)

Colonnade — **صف عقود (بواكي)**

Colophon — **خاتمه، نهاية الكتاب (قلفون)**

السطور الاخيرة التي ينتهي بها نص الكتاب وتتضمن اسم الناسخ وتاريخ النسخ.

Colossal order — **عمود ماردي**

العمود الذي يرتفع لاكثر من طابق بواجهات المبنى.

Colour — **لون**

deep- — عميق (غامق)

light- — فاتح

Column — **عمود (اسطون)**

دعامة اسطوانية القطاع، ذات قاعدة وتاج لحمل السقف او لتزيين المبنى. وهي ذات اشكال عديدة.

Complex Foundation — **مجمّع بنائي**

مجموعة عمائر متقاربة تكوّن وحدة واحدة وتخدم عدة اغراض؛ اساسها: المسجد معه مدرسة ومستشفى ودار ضيافة وضريح. انتشر هذا الاسلوب عند المماليك واطلق عليه العثمانيون اسم «كلّيت».

Composite capital — **تاج عمود مركب (كورنثي + ايولي)**

Concave (Mihrab) — **غائر او مقعر (محراب)**

جاءت معظم اشكال المحاريب غائرة من داخل المسجد، ومستطيلة او محدودبة من الخارج.

Conch — **قوقعة، صدفة**

محار بحري على هيئة بلحة، يستخدم في التطعيم.

Conduits — **قنوات انبوبية**

انابيب لنقل الغاز او الماء من موقع الى اخر.

Cone — **مخروط، قمع**

Confrontation — **تواجه، تقابل**

Conscription (See: regimentation) — **تكليف، اجبار**

Console — **مِغْلاَق، لسان، رف، (كبولى، قبقاب)**

بروز في سطح الجدار من حجر او خشب او معدن او نحوه لتعليق شئ عليه.

Contour (Fr.) — **خط خارجي، حد فاصل**

Convolutions — **تلافيف، التواءات، تشابك افرع**

Copper — **نحاس احمر**

Coral — **مرجان (احمر اللون)**

افرازات حيوانية بحرية، لها صلابة، لونها احمر باهت، وتستخدم في اعمال التطعيم والزينة والمجوهرات.

Corbel (See: console)

Cornelian (or Carnelian) — **عقيق**

حجر كريم عميق الحمرة صلب يستخدم في الاختام والتطعيم.

Cornice — **طنف، افريز، رفرف**

حلية معمارية تدور افقيا، بين السقف والجدران. وتستخدم في غير العمارة كذلك.

Corridor — **ممر، طرقة، ممشى.**

Corundum — **ياقوتيات**

مجموعة الاحجار الكريمة التي منها التوباز والسيفر والروبي وتلي في قوة صلابتها صلابة الماس.

Course — **مدماك، عَرَقة**

صف من طوب او حجر في جدار مبنى.

Court — **فناء، ساحة، مقر ملكي**

Craftmanship — **دراية، مهارة، حَرْفَنة**

Cream yellow — **اصفر سمني**

لون ابيض مصفر كلون المصطكى او زبد البقر.

Crenelations — **عرائس، شرافات**

حليات معمارية تزين نهايات الجدران والابراج في المساجد والقلاع والمنازل ولها اشكال متعددة.

Crest — **شارة، علامة**

الشعار المميز الذي يعلو رأس المحارب كالريشة او عرف الديك او رنك الفارس او حلية المبنى.

Crestings — **شرافات، اعراف (شواشى)**

حليات تزين رأس المبنى، كما يزين العرف رأس الديك.

Crimson — **قرمز**

اللون الاحمر الداكن او القاني (طرابيشي).

Croquis (Fr.) (See: sketch)

Cross vault (See: vault)

Crypt — **سرداب، مخبأ**

Cryptography — **كتابة شفرية او كَوْدية**

Cupboard — **صوان، دولاب**

Cupola — **قبة صغيرة، قبيبة**

عادة ماتكون فوق قبة اكبر منها، او فوق برج اسطواني

Cuerda seca (Sp.) — **حد فاصل ساده (كورده ساده)**

Cushion — **وسادة، حشية، مخدة**

حلية (باروكّية) رباعية الشكل على هيئة وسادة تشغل حيزا من المنطقة المراد زخرفتها وتكون مرتفعة قليلا عن السطح الاصلي.

Cuspedarch (See: arch)

Cyma — **مَوْجِيَّه (حلية)**

- -recta — حلية موجية عالية او معدولة
- -reversa — حلية موجية مقعرة او مقلوبة

حلية موجية نصفها مقعر والاخر محدب

Cypress — **سرو (شجر من الفصيلة الصنوبرية)**

Çadır (Tr.) (See: pavilion) — **شادر، خيمة**

Çamçak (Tr.) — **شفشق، دورق**

Çatma (Tr.) — **چاتمه**

نسيج من حرير موشى

Çember (Tr.) (See: ring)

Çeşme (Tr.) — **ششمه، حنفية**

صنبور للماء الجاري لخدمة الناس في الطريق، مما شاع استخدامه زمن العثمانيين.

Çıkma (Tr.) (See: portico)

D

Dado — **إزار (وَزَرَة)**

تغطية الجزء الاسفل من الحائط للتقوية او للزينة. وقد تطلق الكلمة على جزء من قاعدة التمثال.

Daisy — **اقحوانة، لؤلؤية، كريزنتيم**

زهرة ذات ورقات بيضاء، تدور حول قرص اصفر.

Decagonal — **ذو العشرة اضلاع**

Decanter (See: Çamçak) — **شفشق**

اناء لحفظ الشراب، له غطاء ويد في الاغلب وهو الدورق ايضا.

Dergâh (Tr.) (See: Hospice) — **دركاه، خانقاه، تكية**

دار لايواء المتصوفة والدروايش ينفق عليها من مال الخيرات.

Design — **تصميم زخرفي**

تصور لتكوين حلية نباتية او هندسية او كتابية، مستقلة او متداخلة مع غيرها.

Devrek (Tr.) (See: Çamçak) — **دورق**

Diba (Tr.) — **ديبا**

حرير دمشقي، لعله الديباج

Devşirme (Tr.) — **دِوْشيرمه، تجنيد، تجميع،**

عملية اختيار ابناء غير المسلمين لتربيتهم للخدمة العسكرية زمن العثمانيين، للمساهمة في الدفاع عن مجموع سكان البلاد.

Divan (Kanebe) (Tr.) — **اريكة، غرفة استقبال**

Dome — **قبة**

Shallow dome — **قبة مفلطحة**

Dressing stone — **حجر تغشية او حجر تغطية**

كسوة حجرية للجدران غير المنتظمة المداميك او المبنية من حجارة غير منتظمة القطع.

Dropped arch — **عقد متدلٍ، ساقط**

العقد المتدلى او النازل طرفاه عن مركز قوسه.

Drum — **رقبة القبة**

الجزء المستدير الموصل بين القبة وبين المربع او المثمن الذي يحملها. ويسمى طبلة القبة او اسطوانتها.

Dry walling — **بناء على الناشف**

رص الطوب او الحجر بعضه فوق بعض، دون استخدام الملاط.

Duct (See: aqueduc — **مسار مجرى**

Duodecagonal — **ذو الاثني عشر ضلعا**

Dull — **كئيب، غير لامع**

E

Earthen — **طيني، ترابي، طفلي**

Eaves — **حواف، اطراف**

اخر جزء من اطراف السقف الذي يكون عادة خارجا عن الجدران.

بيضة وحربة، بيضه وسهم — Egg and anchor (See: egg and dart) (See: Egg & tongue)

حلية معمارية تجمع بين شكل البيضة وشكل رأس الحربة او السهم.

اهليليجي — Elliptic

عقد اهليليجي — Elliptical arch

عقد بيضاوي يتكون قوساه من مركزين متجاورين.

تطريز، توشية — Embroidery

تزيين القماش باضافة خيوط معدنية او ملونة، ويتم هذا اثناء النسيج او اضافة بالابرة.

زمرد — Emerald

من الاحجار الكريمة المستخدمة في التطعيم، لونه اخضر شفاف متعدد الدرجات.

مينا — Enamel

طلاء زجاجي متعدد الالوان وصقيل، لتغطية السطوح المعدنية والزجاجية والفخارية.

رحبة، حضير — Enclosure

الفراغ الفسيح الذي يتقدم الغرف ويدخل اليها منه.

عمود ملتصق — Engaged column

عنصر معماري مستدير القطاع يزين احيانا اركان الدعائم التي تحمل الاسقف ويكون ملتصقا بها.

حفر، نقش — Engraving

هو النقر على المواد الصلبة بادوات صلبة لعمل زخارف او كتابات او صور.

حبكة، طبان — Entablature

المجموعة التي تعلو تيجان الاعمدة في العمارة القديمة، وتتكون من عارضة وافريز زخرفي وكورنيش، وبها يختتم شكل الواجهة.

نقوش او كتابات قديمة — Epigraphy

عقد مدبب — Equilateral arch

عقد ذو مركزين متساوي الساقين او القوسين

ميدان، ساحة عرض — Esplanade

المكان الممهد الصالح لاقامة العروض الفنية.

عينات، نماذج، امثلة — Examples

قطع قديمة من صناعات العصور او المدارس المختلفة او بقايا القماش او الزجاج او السجاد او غير ذلك.

قبة ركنية، حنية جانبية — Exedra (L.)

حيلة معمارية لاضافة مساحة جديدة الى المساحة الرئيسية المغطاة بقبة. استخدام المعمار سنان هذه الحيلة في كثير من اعماله.

Extrados — **ظهر العقد**

F

Facade — **واجهة المبنى**

Facet — **واجهة غير رئيسية (وجه)**

Faded colours — **الوان باهتة.**

الوان فقدت رونقها

Faience mosaic — **فسيفساء خزفية**

قطع متعددة الالوان من الخزف لتغطية المسطحات الجدارية وتحليتها.

Falconer — **بَيْزَار**

مدرب صقور الصيد.

Fan-wise — **مروحية الشكل**

Fascia (L.) — **حلية شريطية، زنّار**

حلية معمارية شريطية الشكل تستخدم في زخرفة الطبان وفي غيره.

Figure — **صورة، شبيه، شكل، شخص**

Filigree — **مُسَرَّد، مثقب، مخرم، (شفتشى)**

التفريغ الدقيق في السطوح المختلفة لعمل رسومات او كتابات او غيرها.

Fillet — **خوصة، شريط ،(سِنَّة عدلة او دغرى)**

حلية معمارية شريطية مبططة تفصل بين حليات اخرى.

Fillings — **حَشْوات، اضافات**

مساحات للزخرفة تضاف وتكون من نفس المادة او من مادة اخرى او من لون اخر.

Finishing — **دَمْلَجة**

تسوية صنعة الشيئ وانهاء اللمسات الاخيرة عند تمامه.

Fish scales — **فلوس السمك**

استخدام شكل قشر السمك في الحليات الزخرفية.

Flask — **بلاّص، بَمدانه**

ماعون واسع البطن، ضيق الفوهة من زجاج او فخار لحفظ السوائل.

Flat arch (See: Arch)

Flight of stair — **قلبة سلم، خطّة سلم**

الدرجات الصاعدة من مرتكز السلم الى الطابق التالي.

Floriated arabesque — **توريق مزهر**

زخارف نباتية تكثر فيها الازهار.

مُقَنّى، مُخَدد — Fluted

تعبير زخرفي على شكل نصف غابة (بوصة) او على شكل القناة او الاخدود.

سِنَادِه، دعامة طائرة — Flying buttress

دعامة تنتهي بقوس يسند بناءً يبعد عن مركز الدعامة. استخدم ذلك في تدعيم القباب في عدد من المباني.

توريق عربي — Foliated arabesque

زخارف نباتية (ارابسك) قوامها افرع النبات الحاملة للاوراق الطبيعية او المحورة.

كأس او طاس ذات قدم. — Footed bowl

كوب يرتفع بساق فوق قاعدته.

مقدم الصورة — Foreground

الجزء المتقدم من منظر او صورة.

هيئة، شكل، قالب — Form

نبع، حوض، فسقية — Fountain

ضفيرة رباعية الطيات — Fourfold braid motif

تعبير زخرفي لاشكال مضفرة من اشكال المسدسات او المثمنات.

اطار، برواز — Frame

رسوم جيرية (فريسكو) — Fresco

رسوم بالوان الجير على الملاط لتزيين الجدران قبل جفافها.

افريز، تتويجة — Frieze

الشريط الزخرفي الذي يزين نهاية العمل الفني (تحفة او مدخل الخ ..).

غرفة باردة — Frigidarium

الغرفة الرطبة في نظام الحمام الروماني.

اهداب — Fringe

هي رموش العين او خيوط اطراف الثوب او كنّاره او شراشيب البساط.

لوحة الصدارة — Frontispiece

الصحيفة الاولى المزوقة او المذهبة التي تأتي في اول الكتاب وتقابل صحيفة عنوانه.

عصابة، عمامة، فرنتونه — Fronton (See: pediment)

G

سقف هرمي، مائل (جملون) — Gable roof

Gabri
كبري (خزف جبري)
نوع من الخزف، ظهر في القرنين السابع والثامن الميلاديين زين بالكتابات الكوفية وصور الاشكال الخرافية والحقيقية المحفورة بعمق في الطينة الحمراء المغطاة بطبقة دهان بيضاء.

Gadrooned dome
قبة منقوشة
منحوتة الحجارة بغرض الزخرفة

Gallery
ممر، مقصورة، فرندة، رواق، سقيفة، صالة عرض

Gargoyles
ميازيب (لتصريف ماء المطر)

Garments
ثياب، اردية

Geranium
خبّازة، جارونية
نبات عشبي، يغلب على زهرته اللون الاحمر. ورقته مشقوقة ومستديرة وله اسماء مختلفة في البلاد العربية.

Gild
تذهيب (تمويه بالذهب)
الطلاء بالذهب، او اكساب الجسم المطلي لمعانا وبريقا غير عاديين.

Gilt
مموه بالطلاء
المطلي بمعدن براق لاكساب التحفة لمعانا ليس في الاصل.

Glaze
ترجيج
الطلاء بمواد شفافة مثل السليكون.

Glaziers
زجاجون
نافخوا الزجاج وصناعه

Goblets
كأس
كوب للشراب ذو ساق وقاعدة.

Graffito (It.)
كشط، خربشة
الخدش والحك فوق الدهان لعمل الرسم المطلوب.

Great wall
سور عظيم
الحائط الحصين السميك الضخم، كامثال اسوار المدن القديمة.

Griffin
عنقاء، جريفين
حيوان خرافي اسطوري نصفه الامامي مأخوذ عن شكل النسر ونصفه الخلفي مأخوذ عن شكل الاسد.

Grille
شبكة، شرّاعة
الحاجز المخرّم من جص او خشب او معدن او حجر الذي يملؤ فراغ الشباك ولايسمح بغير الضوء والهواء.

Groove
حز، ثَلْم (شرْخ)

Ground
ارضية (الصورة او اللوحة)
وهي ايضا الترابة او الخلطة الترابية التي تعمل منها العجينة الفخارية.

Guard (of a sword) — **وقاء مقبض السيف (واقية)**

الجزء الذي يصل بدن السيف بمقبضه ويحمي قبضة اليد من ضربات العدو.

Guilloche — **مضفورات**

تعبير زخرفي من شرائط مجدولة تكوّن دوائر فيما بينها.

Gumbad, or gumbaz (Pr.) (See: Mausoleum) — **كنبد**

بناء يغطيه عقد او قبو او قبة

H

Hall — **بهو**

الرحبة الرئيسية الواسعة داخل المنزل.

Halo — **هالة**

قرص الضوء، الذي يرسم حول من له احترام او قداسة، تميزا له عن غيره.

Han (khan Tr.) (See: caravansarai)

Handle — **عِلاّقة**

الجزء الذي يجمع اذنى سطل او دلو ليحمل منه.

Hanegâh (See: Dergâh)

Harness — **سَرْج، رحل الدابة (رشمة)**

ويشمل كل القطع المعدنية والجلدية وغيرها مما يوضع على الدابة لربطها بعربة او لركوبها.

Harpy — **هربي (النّتاش)**

كائن خرافي اسطوري نصفه العلوي لامراة ونصفه السفلي لطائر.

Hatayi decoration — **توريق صيني**

(زخارف نباتية على هيئة سحب، نسبة الى قبائل الخطاي الصينيين).

Helmet form minaret — **مئذنة خوذية الرأس**

Herring-bone — **سلسلة السمكة (حلية زخرفية او غرزة خياطة).**

Hewn stone — **حجر ناعم او مصقول (حجر دستور)**

Hexagonal — **سداسي الاضلاع (او الزوايا)**

Hilt — **قائم السيف، قبضته**

Hilye (Tr.) — **حلية**

اطلق الخطاطون الترك هذه الكلمة على التشكيل المكون على هيئة انسان او طائر او ثمرة، المنفذ بحروف الخط العربي.

Honey (Colour) — **عسلي**

لون عسل النحل ويطلق عليه : اللون العسجدي أو الذهبي.

حلية رأس، طاقية، حنية — Hoodmould

تغطية رؤوس الحنيات بالحليات المعمارية او الزخرفية.

خُطاف، عُقّافة — Hook

ومنها الصليب المعقوف.

طوق، حلقه، عروة — Hoop

قرن (كأس، بوق) — Horn

استخدمت قرون الحيوانات في احتياجات الانسان اليومية، طبيعية او مزخرفة كما استخدمت هي ذاتها عناصر زخرفية.

عقد حدوي — Horse-shoe arch

عقد يمتد طرفاه بعد خط نصف قطر دائرته ؛ ويشّبه بحدوة الفرس.

ملجأ ، دار ايواء، مضيفة — Hospice

يسنت، سنبل بري، ياقوتية — Hyacinthus

زهرة ربيعية من الفصيلة الزنبقية.

تهجين — Hybrid

توليد نوع جديد من نوعين مختلفين (من حيوان او نبات)، ويستعار المعنى للفنون ايضا.

بهو اعمدة — Hypostyle

بهو يرتفع سقفه فوق عدد كبير من الاعمدة.

I

تزويق — Illumination

تحسين الشيئ وتزيينه بالاصباغ.

دار مرق، دار اطعام — İmaret (Tr.)

دور انشئت في عديد من الدول الاسلامية بناها السلاطين والامراء والحكام وخصصوها لاطعام الفقراء والغرباء وكان اهم مايقدم فيها المرق.

اسلوب امبراطوري — Imperial art

هو فن العودة الى الكلاسيكية القديمة بعد انتهاء موجتي الباروك والروكوكو. انتعش الاسلوب الامبراطوري طول القرن ١٩ وعلى الاخص في فرنسا في رعاية حكومة بونابرت واتجهت هذه المدرسة الى بساطة الخطوط وهدوء الالوان والبعد عن التعقيد.

مبخرة — Incence burner

سقف مائل (منحدر) — Inclined roof

ترصيع ، تلبيس — Incrustation

اضافة مادة ذات قيمة ، الى اخرى اقل قيمة من اجل التحلية مثل ترصيع الملاط بالفسيفساء وترصيع الفضة والذهب بالاحجار الكريمة.

Inlay — **تطعيم ، تكفيت ، تلقيم**

تزيين السطح بمادة انفس من مادته.

Inscription — **نص منقوش ، كتابة محفورة**

Insets — **تطعيمات ، تنزيلات ، لقم ، حشوات**

Intarsia (See: Inlay)

Interlacings — **متداخلات ، متشابكات ، مضفرات**

كأشغال التريكوه او الدنتللا.

Interlocked — **منسوج ، متداخل الخيوط**

Interstices — **فراغات**

فجوات تتخلل السطح ضمن زخرفة او نسيج.

Intrados — **بطن العقد**

السطح المواجه للارض في قوس العقد.

İskele (Tr.) (See: Quay)

J

Jade — **يَشْم**

حجر صلب ، لونه اخضر غالبا؛ غني بالسليكا وتتدرج الوانه بين البني والاصفر والابيض والاخضر.

Jamb post — **عَضَّادة**

جانب او كتف المدخل

Jar — **جرّة**

Joggle — **معشق ، منقور**

اسلوب تركيب صنجات العقد بتزريرها (عاشق ومعشوق).

Joggled voussoir — **صنجة مزررة**

Joint — **لحام ، وصلة ، رباط ، مفصل ، تعشيقة**

K

Kapalı çarşı (Tr.) (See: Qaysariyya) — **سوق مغطى**

Keystone — **مفتاح العقد**

الصنجة او الحجرة التي في رأس قوس العقد ؛ وبها يتم العقد وبدونها يسقط.

Kilim — **كليم**

بساط خشن النسيج ، لاوبر له ، وعلى هيئة واحدة في رسوماته من الوجهين.

Kiln — **قمين**

فرن حرق الطوب والفخار.

Kiosk — **كوشك**

فيلا صغيرة او استراحة.

Kirpas (Tr.) — **كيرباس**

نسيج رقيق من الكتان

Knot — **عقدة ، انشوطة**

تداخل الخيوط بعضها في بعض بطرق مختلفة لعمل العقدة.

Köşebent (Tr.) — رباط الركن

الجزء المعدني او الخشبي او مايشبهه ، الذي يقوي رباط ضلعي زواية.

Köşk (Tr.) (See: Kiosk)

Külliye (Tr.) (See: Complex Foundation)

Kumkuma (Tr.) — **قمقم، قنينة**

Kutnu (Tr.) — **قطني**

قماش مشهور من الحرير والقطن لعمل القفاطين

L

Lancet arch — **عقد رمحي**

عقد كرأس الرمح، ضيق ومدبب.

Landing — **رسوة ، بسطة سلم، صدفة سلم**

الدرجة الارحب وسط السلم او عند نهايته.

Landscape — **منظر خلوي**

المشهد الطبيعي المفتوح كمناظر الجبال او الغابات او الحقول.. الخ..

Lantern — **نُوّاسة، منور**

فتحة صغيرة في السقف تؤنس بالضوء من بالداخل.

Lapislazuli — **لازَوَرْد**

من الاحجار الكريمة لونه أزرق فاتح (ازرق بحري).

Latrine — **مرحاض**

مرفق بدائي لمجموعات كبيرة كالجنود.

Lattice — **شبيكة**

اشغال الابرة المتشابكة كالدنتللا.

Lawn — **مَرْجة خضراء**

مساحة مزروعة او خضراء طبيعية يطل عليها المبنى

Lectern (for Koran) — **حامل الكتاب**

كرسي يوضع عليه الكتاب للقراءة مثل كرسي المصحف.

Lilac — **لَيْلَق، بنفسج**

زهرة وصف باسمها اللون الازرق المائل الى الاحمرار (بنفسجي).

زنبق — Lily

زهرة ناصعة البياض وتكون متعددة الالوان. شاع استخدامها في الزخرفة. واتخذت شعارا لاسرة البربون الفرنسية.

نُورة، جص — Lime

حجر الكِلْس (الجير) المحروق.

معطف مبطن — Lined coat

تبطين، تغطية — Lining

اضافة طبقة داخلية من القماش للملابس او الخيام.

عتب، عاتق، ساكف — Lintel

الجزء العلوي من حديد او حجر او خشب، يكتمل به تكوين الباب او الشباك.

رَدْهَة — Lobby

رحبة البيت التي تفتح عليها حجراته وطرقاته.

مقصورة — Lodge

كوخ او عش للراحة او الانتظار (لوج).

منظرة — Loggia

الموضع يألفه رب البيت ليراقب مافي الخارج (فرندة او مشرفة او مثلهما).

نول — Loom

منسج يدوي او آلي لحبك القماش او الكليم او نحوهما.

عقدة، انشوطة — Loop knot

تعبير زخرفي هندسي، شاع على ايام السلاجقة وتأثرت به كل مدارس الفن الاسلامي.

فُرْجة، فتحة صغيرة، بصّاصة — Loophole

معينات، لَوْزِيات — Lozenge (patterns)

وحدات زخرفية على هيئة معينات هندسية.

قمرية — Lunette

فتحة او نواسة لدخول الضوء من سقف قبو او قبة.

استحكامه، طابية — Lunette arch

تحصينات سريعة تقام على هيئة هلالية الشكل، يختبئ وراءها المحارب للمراقبة او للحماية

بريق، لمعان — Luster or lustre

طلاء زجاجي برّاق يغطى به الفخار.

M

Mace — **صولجان**

شارة او عصا، تكون للملك او للقائد او تكون معقوفة للعب بالكرة.

Machicolation — **مساقط**

فتحات فوق ابواب الحصون او في الاسوار لرمي السهام او قذف الزيت الساخن على الاعداء المهاجمين.

Machicoulis (See: Machicolation) — **سقاطة**

Malakâri (Tr.) — **مسطرين، محارة، مِسْيعة**

قطعة ملساء من خشب او حديد لتسوية الملاط وبسطه فوق الحوائط

Marpuçlu (Tr.) — **ذات الخرطوم (اللّي)**

حلية زخرفية مثل لى النرجيلة ميزت بعض انواع الابسطة العثمانية.

Marquetry (See: Inlay) — **تكفيت**

ضم جسم مادة على اخرى لتحليتها كتكفيت الذهب بالفضة او الخشب بالصدف.

Masonary — **بناء (بالحجر او الطوب)**

وضع قطع الحجر او قوالب الطوب في مداميك او عرقات منتظمة لاقامة جدران المبنى.

Mat — **حصيرة، طنفسة**

Matte — **كَدِر، مُغْبَر**

يوصف بها اللون اذا فقد لمعانه وبدا كثيبا متربا.

Mauresque (Fr.) — **مغربي**

اصطلاح يطلق على فن المغرب وشمال افريقية الاسلامي.

Mausoleum — **ضريح، مدفن، قبر**

Mavi (Tr.) — **ازرق بحري**

Meanders — **تعاريج**

زخارف من خطوط مستمرة في تعرجها بزوايا قائمة.

Medallion — **سُرّة، ميدالية**

حلية زخرفية تتوسط بساط او جلدة كتاب او نحوهما وتكون دائرية او بيضاوية.

Mihrab — **محراب**

المحراب صدر البيت، واكرم مواضعه، ومقام الامام من المسجد وهو موضع قبلة الصلاة.

Minai — **مينائي (خزف)**

نوع فاخر من الخزف الجيد مرسوم فوق الطلاء ورسومه سلجوقية الاسلوب وتحكي مناظر البلاط وحياته الشاعرية.

مئذنة (منارة) — Minaret

دار الضرب — Mint

دار سك النقود.

نموذج، قالب — Model

حلية تاجية — Modillion

الزخرفة المعمارية التي تزين ماتحت الكورنيش او مافوق تاج العمود في الاسلوب المعماري الكورنثي.

متماوج — Moirié (watered silk)

نسيج حريري يعالج في صناعته بالماء والمكابس الثقيلة، ليعطي تموجات متعددة.

ذو لون واحد — Monochrome

توقيع، امضاء، علامة — Monogram

الحروف او الكلمات التي تقوم علامة على امضاء شخص او توقيع سلطان وتكون ذات تصميم خاص متشابك غالبا كالطغراء.

غول — Monster

كائن اسطوري نصفه انسان ونصفه حيوان.

اثر، مبنى تراثي — Monument

مونه، ملاط — Mortar (1)

العجينة المكونة من الجير والرمل والاسمنت او مواد مماثلة للاستخدام في البناء بالطوب او الحجر.

هاون، هرّاس — Mortar (2)

وعاء معدني لطحن المواد المختلفة.

قوْلَبة — Modeling

عمل النماذج او القوالب لصب مادة فيها تأخذ شكل النموذج.

تعبيرات، ملامح زخرفية — Motifs (Fr.)

التعبير الزخرفي جزء من العنصر كالورق بالنسبة للفرع النباتي.

حلية قالبية — Moulding

اسوار — Muraille (Fr.)

مُرَقَّعة — Muraqqa

عمل فني متكامل (تطوير او خط) في لوحدة واحدة.

عيش الغراب — Mushroom

نبات فطري كثير الانواع. منه السام ومنه الصالح للطعام. له ساق تنتهي بالثمرة التي تشبه الطاقية.

موسلين، فوال — Muslin

قماش رقيق جدا من قطن او حرير ينسب الى مدينة الموصل بالعراق.

N

Nap — **وبرة، زئبر، زغب**

الشعيرات الرقيقة الخفيفة التي تكون في سطح القماش.

Narthex — **سقيفة**

ظلة او صفة تصل قسم من مبنى بقسم اخر رئيسي.

Nast'aliq (See: Taliq)

Nave — **مجاز**

ممر رئيس يتجه من المدخل الى نهاية المبنى كما في المساجد والكنائس وربما يكون سقفه اعلى من سقف الجانبين.

Necklace — **قلادة، عقد**

Niche — **حنية**

تكون مستديرة غالبا او مزواة كما يشاهد في بعض المحاريب.

Niello — **حَلَك**

او شدة السواد : خليط معدني اسود لامع يستخدم في تغطية وتكفيت السطوح المعدنية.

Nook schaft — **عمود ركني**

Nuance (Fr.) — **ظل، طيف، لمسة حس او معنى.**

درجة رقيقة دقيقة من لون او معنى.

O

Ochre — **مُغْرَة**

طينة او طفلة .. مليئة باكسيد الحديد. واللون يتدرج من الاصفر المحمر الى البرتقالي الداكن والبني الفاتح.

Octagonal — **ثماني الاضلاع او الزوايا**

Oculus — **شباك حلقي**

شباك مستدير (عين المها).

Oil-lamps — **مسارج**

وعاء خزفي او معدني يستخدم مصباحا يضيئ بواسطة اشعال شريط مغموس في الزيت او البترول.

Opaline — **سماوي، لبني**

نسبة الى لون الاوبال (حجر كريم). واللون قريب من لون السحاب، وقادر على كسر حدة الضوء.

Opaque — **معتم**

Opposition — **مواجهة، معارضة، تضاد**

Ornamentation — تزيين، تزويق، تحلية

Örnek (Tr.) (See: pattern)

Ovalo — اهليجي، بيضاوي

P

Paintings — تصاوير، منمنمات، رسومات

Pale pink — وردي، بمبه

لون احمر فاتح او احمر باهت.

Palmette — سعفية، ورقة نخيلية، مروحة نخيلية

حلية مروحية تشبه سعف النخل.

Panel — حشوة، رقعة، شقة

جانب من مادة يضاف الى اخرى لتغطية مساحة محددة.

Parade (Fr.) (See: esplanade)

Parapet — دِرْوَة، حاجز، طوف

Parasang (Pr.) — فرسخ

وحدة قياس طولية تبلغ ثلاثة اميال ونصف ميل.

Pasting — معاجين

مواد غروية مركبة تستخدم في تثبيت مواد اخرى ولصقها.

Patency — براءة، رخصة، تصريح

Patron (Fr.) (See: pattern)

Pattern — نموذج، مثال

قالب يحتذى لتقليد الاصل.

Pavement — تغطية، تكسية، تبليط

Pavilion — جناح سكني، خيمة، قصير

استراحة على مقربة من مبنى رئيسي (فيللا، سلاملك).

Pedestal — قاعدة عمود، كرسي تمثال، حامل

Pediment — هرمية، سنامية

حلية معمارية. اصلها Periment ولعلها محورة عن Pyramid وهي المثلث الهرمي الشكل الذي يزين اعلى الابواب او النوافذ او المرايا.

Pembe (Tr.) (See: Pale-pink)

Pen-Case — مقلمة – مِزْبَرة

علبة صغيرة لحفظ اقلام النساخ.

Pendentive — دلاية، متدلية

مثلث بنائي منشوري يتحول بواسطته محيط المربع الى دائرة عند تغطية المساحة المربعة بقبة.

خماسي الاضلاع اوالزوايا — Pentagonal

بايونيا — Peony (paeonia)

زهرة متعددة الالوان.

بهو اعمدة — Péristyle (Fr.)

المبنى المستقر سقفه على اعمدة او الفناء تدور من حوله البوائك المحمولة على اعمدة.

منظور — Perspective

اسلوب تصوير المنظور او المرئي وفق رؤية العين لكل ابعاده.

مِدَق — Pestle

مثل يد الصلاية او الهاون او الجرين (الجرنة).

منصة — Pew

ومثلها دكة المبلغ او القارئ في المسجد والكنيسة.

بدنة، دعامة — Pier

وهي العمود المربع المستخدم للتقوية.

صبغة — Pigment

المادة الملونة في انسجة النبات او الحيوان.

عمود ملتصق — Pilaster

هيئة عمود مربع ملتصق بالجدار.

وبره، زغب، زئبر — Pile (1)

شعيرات تلازم سطح القماش المنسوج او خيوط تبرز على سطحه وتنسج معه كما في القطيفة.

دَكّة — Pile (2)

طبلية خرسانية يعدها المعمار ليقيم عليها المبنى

ركيزة، عماد — Pillar

قائم من الحجر او الخشب لحمل ثقل فوقه كالسقف.

اناناس — Pineapple

قماش سادة — Plain cloth

القماش الخالي من اي زخرف او تطريز.

ضفيرة — Plait

جديلة متعددة الافرع.

تخطيط، رسم تخطيطي — Plan

تصور لخطوط اساس مبنى معماري، تتضح فيه اقسام الوحدات المختلفة ومسار جدرانها.

ورق الدُّلب — Plane leaves

شجر كبير الورق ثلاثي الفصوص يزرع للظل.

Plaster — **ملاط**

عجينة كلسية تجف بسرعة وتستخدم في البناء وعمل القوالب الجصية.

Plated — **مُطَبَّق**

سطح عليه قشرة او طلاء من ذهب او فضة او نحوهما.

Plinth — **سفّالة الحائط**

الجزء من الجدار القريب من الارض.

Plug — **سدادة، صمام**

Pointing — **تكحيل**

تحديد موضع لحامات الحجر والطوب في مداميك الجدران بوضع طبقة اخرى من الملاط للتقوية والتحلية.

Pole — **قائم، صارى، شاخص**

العمود الطويل الخالي من الزخرفة

Polo — **جَحْفَة**

لعبة تضرب فيها الكرة بالعصا من فوق ظهور الخيل.

Polychrome — **متعدد الالوان**

Polygon — **متعددة الاضلاع والزوايا**

Pool — **حوض، بركة**

Poppy flower — **زهرة الخشخاش**

Porch — **ظلة مدخل، كُنّة**

Porphyry — **سِماق، بورفير**

حجر صلب ارجواني اللون غالبا كالجرانيت.

Portal — **بوابة**

الباب الضخم العالي.

Portcullis — **باب ساقط**

باب ثقيل مصفح لحصن ينزلق عموديا ليغلق الفتحة.

Portico — **صُفّة**

الظُّلة المحمولة على اعمدة او عقود في احد اركان المبنى او امام مدخله.

Portrait — **صورة شخصية**

صورة لفرد تركز على الوجه.

Portrature — **رسم الصور الشخصية**

Post — **صارى، شاخص**

Prayer-rug — **سجادة صلاة**

Precincts — **اقسم المبنى**

اجنحته المعزول بعضها عن بعض بالجدران او الافنية.

تجهيز، تحضير — Priming

وضع طبقة اساسية فوق سطح اناء قبل وضع الطلاء النهائي المطلوب.

مثلثات منشورية — Prismatic triangles

استخدمت كدلايات تحمل القباب في العمارة العثمانية.

صورة جانبية — Profile

تكون اساسا للوجه وتكون كذلك للخط الخارجي للشيئ المرسوم.

تمويهي، كاذب — Pseudo

كل عمل مضلل عن اصله.

كتابة كوفية مموهة — Pseudo-kufic decoration

زخارف كانها كتابة كوفية وهي ليست كذلك.

منبر — Pulpit

ارجواني — Purple

اسود فيه حمرة (باذنجاني).

Q

قيسارية — Qaysariyya

اسواق مغطاة يمكن احكام اغلاقها، عرفتها المدن الاسلامية في مصر والشام وتركيا.

تربيعات او معينات خزفية — Quarry tiles

مرفأ، مرساة، اسكلة — Quay

رصيف يبني بمحاذاة الشاطئ او بالتعامد عليه لرسوّ السفن.

حجر الزواية — Quoin

الحَجَرة القوية في ركن الجدار لتحكم ضبطه.

R

روافد، عوارض — Rafters

الكتل الخشبية المستعرضة لتقوية حمل السقف.

مَرْقى، مَدْرَج — Ramp

الطريق الموصل الى مكان اكثر ارتفاعا.

دخلة، حنية، سهوة — Recess

موضع من القاعة يدخل فيه جانب من جدار عن مستوى باقي الجدران لعمل ركن خاص.

قلم بَسْط — Reed pen

اقلام الغاب الخاصة بكتابة الخط العربي.

بكرة — Reel

اطار من خشب او معدن يلف عليه الخيط او السلك.

تجييش Regimentation

تنظيم جماعات عمالية ذات دراية في موضوعات معينة للعمل في المنشآت اللازمة للدولة او للجيش.

حفر Relief

تكوين الرسم بالحفر البارز او الغائر.

عقد مخفف Relieving arch

عقد لتخفيف وتوزيع حمولة الثقل الذي يعلوه.

لون (بالتركية) Renk (Tr.)

مماثل، نظير Replica

عمل مطابق للاصل.

مطروقات Repoussé (Fr.)

اسلوب للتصوير او الكتابة بالطرق على المعدن من ظهره.

خزان مياه Reservoir (Fr.)

موضع كبير، طبيعي او صناعي لتخزين المياه.

ترميم، استرجاع Restoration

صيانة المواد التراثية ورعايتها او تَصَوّر اعادتها الى حالتها الاصلية.

شبكي، مُسَرّد Reticulated

مخرم مثل شبكة الصيد.

تكسية Revetement

تغطية الجدران بالملاط لحمايتها.

ايقاع، وزن Rhythm

المحافظة على انضباط الحركة في الشعر او الموسيقى او العمل الفني.

ضلع، خوصة Rib

طوق، شمبر Rim

الجزء الخارجي المستدير من العجلة.

حلقة، خاتم Ring

روكوكو Rococo (See: Baroque)

فن وليد لفن الباروك. ازدهر وتطور في فرنسا منتصف القرن ١٨. كان اميل الى الرقة، واعتمد في عناصره على الاوراق والفروع النباتية والمحاريات البحرية.

رومانسكي Romanesque

اسلوب معماري تطور اساسا في ايطاليا ومنها الى غرب اوربا. اعتمد في قيامه على الاسلوبين الروماني والقوطي واتضحت مميزاته فيما بعد القرن العاشر الميلادي.

حلقيات Roundels

حليات دائرية تزين النوافذ والابواب

Round window — **شباك حلقي**

نافذة مستديرة (عين المها) في أعلى القبو او القبة او طاقية المحراب.

Rubble — **دبش، دقشوم**

حجر غير منتظم الشكل يستخدم عادة في غير واجهات المباني.

Ruby — **ياقوت**

حجر كريم، لونه احمر قاني.

Rug — **بساط**

ماتغطي به الارض او تزين به الجدران او يفرش للصلاة.

Rumi arabesque (See: arabesque)

Rusticated Stone — **حجر منقور**

حجر منتظم القطع خشن السطح واضح اللحامات.

S

Salient — **بارز، ناتئ زاحف**

مثل بروز بعض الجدران لخلق باب او حنية محراب.

Salver — **صينية**

خاصة بحمل الطعام.

Sanctuary — **رواق الصلاة**

قدس الاقداس، والمكان المخصص للعبادة. في المعبد أو في المسجد، ويضم القبلة والمحراب ولايدخل فيه الصحن بأروقته؛ ويسمى رواق القبلة.

Sapphire — **سفير**

حجر كريم شفاف شديد الزرقة بصفاء (ياقوت ازرق).

Sash — **طرحة، نطاق**

قماش من القطن او الحرير او الصوف، يطرح فوق الاكتاف او يتمنطق به حول الوسط.

Satin — **ستان**

نسيج رقيق املس ولامع احد الوجهين.

Scallop-niche — **حنية محارية**

حنية مروحية ذات فصوص، على هيئة صدفة بحرية عريضة.

Schematic form — **تشكيل تخطيطي**

تصور بالخطوط للموضوع (كروكي)

Scotia — **حلية غاطسة**

حلية معمارية غائرة لايدركها الضوء كثيرا.

Screen — **ساتر، ستارة**

كل ماوضع وحجب الرؤية الطبيعية، من قماش او خشب او جص

او رخام او حصير الخ ...

لفائف، ملتفات Scrolls

افرع ملتوية مثل محاليق العنب او افرع بعض النباتات المتسلقة.

عقد قوسي Segmental arch

يكون قوسه على قدر الوتر اي اقل من نصف القطر.

عقد نصف دائري Semicircular arch

قوسه نصف دائرة تماما.

سراسر Seraser (Tr.)

نسيج موشى من اوله الى آخره

ثلاثي الالوان، سه رنك Serengi (Pr.)

سجادة صف Serial prayer-rug

نوع من سجاجيد الصلاة التركية (ق. ١٧) زخارفه على هيئة محاريب متراصة.

شرافات مسننة Serrated Crescent

وهي العرائس المدرجة التي تحلي معظم نهايات جدران المساجد والعمائر الاسلامية.

مخدوش، مخربش Sgraffito (See: graffito)

اسلوب للرسم على الخزف او الجدران بالحفر على طبقة من الدهان ليظهر الرسم من خلال الطبقة التي تحتها.

طيف لون، درجة لون Shade of colour

التدرج في استخدام اللون وظلاله نحو الفاتح او الغامق.

قائم، بدن Shaft

الجسم الممتد من العمود او الدعامة او المئذنة.

قبة مفلطحة Shallow dome

القبة قليلة الارتفاع في قوسها.

وقاء، ملجأ، مظلة Shed

Şifahane (Tr.) (See: Timarhane)

مشهد، مزار Shrine

قبر ولي او قديس مقصود بالزيارة

صور ظلّية Silhouette

الوجوه او الاجسام المرسومة بالظل فقط او بالخط الاسود الخارجي وهي تسمية منسوبة الى مبتكرها «احد وزراء فرنسا».

كروكي Sketch

رسم تخطيطي، اولي، بسيط، سريع، للفكرة المراد اخراجها.

طاقية Skullcap

غطاء للرأس تعددت اشكاله ودرجاته ولاسيما عند الترك.

Skyline — **خط الافق**

الخط الذي تظهر عنده ظلال نهايات المباني والمنشآت لمدينة ما وتتحدد به اهم معالمها.

Slant carving — **حفر مائل**

حفر مشطوف غير عمودي على الارضية.

Slip — **طبقة دهان، بطانة**

تغطية سطح الخزف او نحوه بطبقة يمكن تنفيذ الرسم عليها او من خلالها.

Socle (Fr.) — **طبلية**

كتلة بسيطة الارتفاع تبرز عن قاعدة عمود او حائط.

Soffit (See: Intrados) — **بطن العقد**

السطح المقابل للظهر extrados

Soft — **سخي**

وصف للاقمشة الناعمة الطرية.

Spa — **نبع معدني**

Span — **مسافة، بحر المسافة**

امتداد بين موضعين او عمودين.

Spandrel — **خصر العقد**

المثلث الذي يكونه قوس العقد الممتد من قمة العقد حتى نقطة ارتكازه. وتسمى كوشة العقد او ركن العقد.

Spectacular — **ملفت للنظر**

Spherical triangle pendentive — **دلاية مثلثة مستديرة**

العنصر المعماري الرابط بين مربع الجدران ورقبة القبة.

Spiral — **حلزوني**

مثل سلم المئذنة.

Spire — **رأس المئذنة، طرطور**

الطرف العلوي المدبب المكون لطرطور المئذنة او البرج.

Spout (See: Çeşme) — **حنفية، صنبور**

ومثلها بزبوز الابريق.

Spring of arch — **منبت العقد**

بداية قوس العقد او قدمه.

Spun glass — **خيط زجاجي**

زجاج مسحوب على هيئة خيوط وهو في حالة سيولته.

Squat — **افطس، مبطط، مقرفص**

وصف لبعض المباني او القباب التي تكون دون النسبة اللازمة في ارتفاعها.

عقد ركني — Squinch arch

عقد يقام في اركان مربع الجدران لتستقر فوقه القبة.

زجاج ملون — Stained glass

اسلوب استخدام الالوان في تحلية زجاج النوافذ.

بئر السلم او بيت السلم. — Staircase

الفراغ المخصص لقيام السلم في المبنى.

مَرْقَى — Stairway

طريق صاعد.

مقرنسات (مقرنصات) — Stalactites

حليات معمارية وفخارية، تتدلى كقطع الثلج المتجمد. او الحجر المتدلى من اسقف المغارات.

اشكال نجمية — Star patterns

عنصر زخرفي نجمي الشكل مهماتعددت رؤوسه.

جذع، اصل — Stem

طباعة بالسبيكة — Stereotype

صب الحروف بطريقة السبك وعمل النسخ بواسطة السبيكة كالاختام.

غرزة (الخياطة) — Stitch

حركة الابرة عبر القماش بالخيط لتجميع اطراف ثوب او لعمل حلية.

تسوية الحجر، تفصيلة — Stone dressing

قطعه بالاشكال والاحجام المطلوبة.

بناء حجري — Stone masonary

اقامة الجدران بالحجر المنحوت السوي.

طائر اللقلق — Stork

من الطيور القواطع. كبير طويل الساقين والعنق والمنقار واحمر الساقين والرجلين والمنقار.

بناء ملون المداميك — Striped masonary

استخدام لونين في حجر او طوب مداميك الجدران او العقود سمى ويسمى «الابلق».

مدّات الحروف او سيقانها — Strokes

القوائم الرأسية من الهجائية مثل الالف واللام ومدّات الطاء والظاء.

جص — Stucco

ملاط كلسي يستخدم في تغطية الجدران او في عمل الحليات المعمارية.

Studio — **مرسم، ستديو**

مكان عمل الفنان وممارساته الفنية

Stupa (Skr.) — **ستوبا**

ضرخ مستدير تغطيه قبة لدفن رهبان البوذية، وهو اسلوب تأثر به السلاجقة.

Style — **اسلوب (فني)، نسق**

نمط واضح المعالم لاسلوب في الرسم او التصوير او الزخرفة او الكتابة وتكون له خصائص واضحة ومحددة.

Stylized — **محوّر (عن الاصل)**

للاسلوب الذي يبتعد عن النسق او النمط الاصلي.

Surkh (Pr.) — **احمر (سرخ)**

Sürmaye (Tr.) — **كحلي**

اسود بزرقة مثل الكحل.

Swags — **اكاليل زهور، تعاليق**

حليات زخرفية على هيئة افرع وباقات زهور او اشرطة مجدولة او مطوية، استخدمت بكثرة في فني الباروك والروكوكو (ق ١٨).

Swastika — **صليب معقوف**

الصليب الذي اتخذه النازي الالماني شعاراً، وهو عنصر زخرفي قديم عرفته فنون وسط اسيا وجهات اخرى كثيرة، اطرافه ملوية بزاوية قائمة (معقوفة) كالخطاف.

Symmetry — **تماثل، تناظر**

تطابق النظيرين في كل التفاصيل والدقائق.

Şadırvan (Pr.) (See: Fountain) — **شادروان**

حوض ينساب اليه الماء من صنبور ويقام لتزيين الحدائق والقصور وفي المساجد للوضوء.

Şemse (Tr.) — **شمسه**

سرة او ميدالية مستديرة تتوسط الشكل المستطيل وقد تحلي الاركان بربع من ارباعها.

T

Tabhane (Tr.) — **مصح، دار ايواء**

Tabya (Tr.) (See: Lunette arche)

Taffetas — **تفت**

نسيج حريري متماوج معالج بالماء عند تجهيزه.

Ta'liq — **خط التعليق**

اسلوب من خط النسخ حيث الاحرف اقل اجادة بسبب استخدامه على العمائر وبسبب صعوبة التنفيذ.

طلّسم Talisman

العلامات او الرموز التي تنقش على المباني او التحف كانها تعويذات ترد الشر وعين الحسود.

حروف ناطقة او متكلمة Talking script

الكتابة الزخرفية التي تنتهي سيقانها برءوس آدمية عند تزيين بعض التحف.

مستدق الطرف Tapering

الشكل الذي يضيق قطره من قاعدته متجها الى رأسه.

شاخص Target

علامة واضحة تحدد هدفا او غاية.

شُرّافة (شرّابة) Tassels

اهداب توضع في اطراف الشئ تحلية له.

تكية Tekke (tr.)

دار لسكنى العجزة والدراويش.

خلط الالوان Tempera

اسلوب معالجة الالوان بالمواد الطبيعية مثل زلال البيض والصمغ والبترول ونحوها. والاصطلاح خاص بفن التصوير.

محاليق Tendrils

الافرع الدقيقة للنباتات الصاعدة او المتسلقة مثل محاليق العنب.

غرفة ساخنة Tepidarium

الغرفة الدافئة بين الغرفتين الباردة والساخنة في الحمام الروماني.

مُدَرَّج Terrace

ساحة مكونة من عدة مصاطب متتالية. وتكون مسقوفة او منزرعة او مبلطة ومغطاة او بدون غطاء.

فخاريات Terracotta

فخار محروق. ذو لون بني يستخدم في التكوينات الزخرفية بالجدران وفي تغطية الارضيات وعمل التماثيل الصغيرة.

اسكفه Threshold

عتبه او جلسة الباب او الشباك. اما المقابل للعتبة في اعلى فهو الساكف.

اربطة، سهام، مِيَدْ Tie-beams

كتل الخشب او المسلح التي تربط بين الجدران او الاعمدة او العقود.

مصح، مستشفى، دار شفا — Timarhane (Tr.)

مؤسسات لعلاج العامة.

سن، طرف، نهاية — Tip

طراز — Tiraz

الشريط الزخرفي او الكتابي الذي ينسج مع القماش للزينة او لتأكيد نسبة النسيج الى دار طراز بذاتها.

شاهد قبر — Tombstone

القائم الحجري او الرخامي الذي يحمل اسم وتاريخ المتوفى ويوضع فوق قبره.

توباز — Topaz

حجر كريم له عدة الوان منها الابيض والاصفر والازرق الباهت والاخضر الباهت.

خصر، جذع — Torso

الجزء المتوسط من البدن، بين نهاية القفص الصدري والفخذين.

خلخال — Torus

حلية معمارية على هيئة الخلخال تعلو الطبلية عند قاعدة العمود.

شبكيات — Traceries

زخارف مفرغة (دنتلية) في الجص او الخشب او الحديد تظهر بالنوافذ.

مجاز — Transept

الممر الرئيسي الموصل بين المدخل ونقطة النهاية في المبنى ويكون سقفه اعلى مما حوله.

زجاج نصف شفاف — Translucent glass

زجاج يسمح بمرور الضوء اكثر مما يسمح بظهور صور الاشخاص والاشياء.

اعتراضي او مستعرض — Transverse

باب خفي — Trap door

باب او شباك وهمي او فتحةارضية.

رشمة، تجفاف (والجمع تجافيف) — Trappings

ما يجلل به الفرس من ادوات تقيه جراح الحرب وتحلي مظهره.

ركوة، زمزمية — Travelling flask

صينية — Tray

ماعون من الخزف الصيني او نحوه، يقدم عليه الطعام والشراب.

ثلاثي الفصوص او الورقات — Trefoiled

عريش (تعريشة) — Trellis

تركيبه من فروع او عيدان الخشب او المعدن يظللها الشجر المتسلق.

Tresses — **ذؤآبات**

خصلات الشعر المضفورة المتدلية.

Tripartite squinch — **حنية ثلاثية**

حنية ركنية ذات ثلاثة اقسام

Trough — **جفنة، جابية، (قصعة)،**

Trowel (See: Malakâri) — **مسطرين، محارة**

اداة من حديد او خشب ناعم تستخدم في بسط الملاط فوق الجدران.

Truncated — **مقطوط**

مثل قطة قلم البسط عند الخطاطين.

Tulip — **توليب، خزامى**

زهرة معمرة بصلية، من الفصيلة الزنبقية.

Tunnel vault (See: barrel vault)

Turba (Tr.) (See: Mausoleum)

Turquoise — **فيروز**

من مجموعة الاحجار الكريمة، لونه ازرق سماوي مائل الى الاخضرار.

Turret — **برج ركني صغير**

برج صغير يكون في زاوية الجدار.

Tympanum — **حشوة العقد، طبلة العقد**

الجزء المحصور بين عتب العقد وقوسه

Typical — **نمطي (كالاصل)**

نموذج يشبه النمط الاصلي تماما.

U

Underglazed painting — **رسم تحت الطلاء**

عمل الصور والاشكال الزخرفية على الفخار المدهون وتغطيتها بطلاء شفاف.

Undulating arches — **عقود متماوجة**

عقود اقواسها متماوجة او متتالية.

Uniaxial — **متوحد المحور**

Unification — **توحد**

تجمع عدد من العناصر الزخرفية او الاساليب الفنية في عمل واحد يسوده التماسك والانسجام.

Uniformity — **تجانس، تماثل**

تجمع مجموعة عناصر بانتظام وتغطية دقيقة داخل مجموعة من الاعمال المتماثلة.

اوحد، فريد، لامثيل له. Unique (Fr.)

V

زهرية Vase

قبو Vault

عقد متكرر افقيا لتغطية حجرة او ممر طويل. وتتعدد انواعه واشكاله مثل :

- عقد برميلي Barrel-
- عقد متقاطع او صليبي Cross-
- عقد انبوبي (ضيق وممتد) Tunnel-

ازج Vaulted hall

قاعة يغطيها قبو، والازج هو القبو.

تعريقات Veins

هيئة عروق دقيقة طبيعية تظهر في الرخام بانواعه مثل عروق ورق الشجر.

قطيفة، مخمل Velvet

قماش منسوج، كله او بعضه من الحرير، له وبرة غزيرة ناعمة في احد وجهيه، تتكون بواسطة عُقَدْ ضمن خيوط اللحمة.

Verandah or baranda (See: Portico)

نسخة Version

نسخة كاملة او ناقصة مترجمة او منقولة عن الاصل.

فربينا Verbena or Vervain

زهرة عشبية برية استخدمت في العلاجات الشعبية وتسمى «رعى الحمام».

رواق Vestibule

جانب متقدم من البيت ويؤدي الى باقي اقسامه.

كروم، اعناب Vines

بنفسج Violet

فصيلة من الزهر، منها الازرق والارجواني والابيض والاصفر. وتستخدم نفس الكلمة للون الارجواني المائل للزرقة.

حلزون، لولب Voluted ornament

حلية معمارية حلزونية او لولبيةالشكل يونانية الاصل.

صنجات العقد Voussoirs

الحجرات المنحوتة التي يتكون منها قوس العقد.

علامات التشكيل والاعجام Vowel-points

العلامات الدالة على الحركة الصوتية للنطق الصحيح للحرف.

W

Warp — **سداة**

الخيوط المشدودة طوليا على النول تتخللها خيوط اللحمة العرضية لتمام عمل النسيج.

Water-lilies — **زنبق الماء**

نبات مائي اوراقه عريضة طافية وزهره ابيض او اصفر او احمر.

Watered silk (See: moiré) — **حرير متماوج**

Wedge — **خابور، اسفين، وتد**

Weft (woof) — **لحمة**

الخيط المستعرض، الذي تتم به عملية النسيج بالوصل بين خيوط السداه الطولية على النول.

Weir (See: Şadırvan) — **خزان مياه**

Wind-swept acanthus — **اقنت متماوج**

Window grille — **شراعة الشباك**

الشبك المخرم الذي يغطي مساحة الشباك من جص او خشب او معدن او حجر.

Workshop — **معمل، ورشة، مشغل**

مكان ممارسة العمل اليدوي.

Wrought iron — **حديد مطاوع**

حديد سهل الالتواء لعمل شراعات الابواب والنوافذ.

Z

Zerbaft (Pr.) — **مقصّب، زربفت**

حرير منسوج بخيوط الذهب

Zigzag — **متعرج، مسنن**

زخرفة متعرجة ذات اسنان حادة.

Zodiac — **قبة السماء**

صفحة السماء الكروية ومابها من بروج واجرام فلكية.

الرسوم التوضيحية والخرائط

اللوحات الملونة

ضريح خرّم سلطان «١٥٥٨»، استانبول، حشوات خزفية داخلية.

بين الصحيفتين ١٢٨ و ١٢٩

١ صرجالى مدرسة «١٢٤٢»، قونية، الايوان.
٢ كوشك الصيني «١٤٧٣»، استانبول، المدخل الرئيسي من الخارج.
٣ ضريح شهزادة «١٥٤٣»، استانبول، حشوات خزفية بالجدران الداخلية.
٤ جامع السليمية «١٥٧٤»، ادرنة، حشوات خزفية بالداخل.
٥ جامع السليمية «١٥٧٤»، ادرنة، حشوات من جدران الاستراحة السلطانية.
٦ طوب قابى سراي، استانبول، حشوات خارجية من غرفة «الختان».

بين الصحيفتين ١٦٠ و ١٦١

٧ اطباق (دمشقية)، بالمتحف البريطاني.
٨ طغراء (علامة سلطانية) لسليمان القانوني، متحف طوب قابى.
٩ اطباق من ازنيق، محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت.
١٠ قنينة من ازنيق، محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت.
١١ الزجاجون في لوحة «احتفالات الختان» بمتحف طوب قابى.

بين الصحيفتين ٢٨٨ و ٢٨٩

١٢ بساط سلجوقي من مسجد علاء الدين، من القرن ١٣، بمتحف الفن التركي الاسلامي باستانبول.
١٣ بساط سلجوقي من مسجد علاء الدين، من القرن ١٣، بمتحف الفن التركي الاسلامي باستانبول.
١٤ بساط سلجوقي من مسجد علاء الدين، من القرن ١٣، بمتحف الفن التركي الاسلامي باستانبول.
١٥ بساط سلجوقي من مسجد علاء الدين، من القرن ١٣، بمتحف الفن التركي الاسلامي باستانبول.

١٦ بساط سلجوقي من مسجد علاء الدين، بمتحف الفن التركي الاسلامي باستانبول.
١٧ بساط سلجوقي، قونية، متحف جلال الدين الرومي.
١٨ بساط اناضولي، وجد بمدينة ماربي (متحف الدولة للتاريخ) بالسويد.
١٩ بساط «هولباين» من القرن ١٥، بمتحف جلال الدين الرومي، قونية.
٢٠ سجادة صف، من القرن ١٥، بمتحف الفن التركي الاسلامي باستانبول.
٢١ سجادة صف، من القرن ١٥، بمتحف الفن التركي الاسلامي باستانبول.
٢٢ سجادة «بلليني»، بمتحف الدولة ببرلين.
٢٣ سجادة سراي «قصر» بمتحف الدولة ببرلين.
٢٤ سجادة من القرن ١٨، بمتحف جلال الدين الرومي، قونية.
٢٥ قفطان لبايزيد الثاني، بمتحف طوب قابى، استانبول.

بين الصحيفتين ٣٠٤ و ٣٠٥

٢٦ جم سلطان، لوحة شخصية، بمتحف فرير، واشنطن.
٢٧ بلاط سليمان، من سليمان نامه، مجموعة تشيستر بيتي، دبلن.
٢٨ سليمان القانوني، وفي حضرته الملك اردل من مخطوطة «نزهة الاخبار»، بمتحف طوب قابى باستانبول.
٢٩ نافخوا الزجاج وآتونهم، من «سورنامه»، متحف طوب قابى، استانبول.
٣٠ العاب وحِيَل الاحتفال «بالختان»، من «سورنامه» متحف طوب قابى، استانبول.
٣١ غلايين كنعان باشا، من «باشانامه» ١٦٣٠، مخطوطة بالمتحف البريطاني.
٣٢ صحيفة اولى مذهبة من القرآن الكريم، بخط احمد قره حصارى، بمتحف طوب قابى.

صور الاشكال

شكل
بين الصحيفتين ٣٢ و ٣٣

١ دياربكر، الجامع الكبير، منظر عام.
٢ دياربكر، الجامع الكبير، بوائك الصحن.
٣ ميافارقين (سلوان)، الجامع الكبير، من الخارج.
٤ دنيصر (قزيل تبه)، الجامع الكبير، منظر عام.
٥ دنيصر (قزيل تبه)، الجامع الكبير، تفاصيل بالمحراب.
٦ ديوريكي، مسجد القلعة، المدخل.
٧ ديوريكي، مسجد القلعة، من الداخل.
٨ ديوريكي، الجامع الكبير، من الخارج.

٩ ديوريكي، الجامع الكبير، شعار على جانب المدخل الغربي.
١٠ ديوريكي، الجامع الكبير، المدخل الشرقي.
١١ ديوريكي، الجامع الكبير، من الداخل.
١٢ ديوريكي، الجامع الكبير، المحراب.
١٣ ديوريكي، الجامع الكبير، المنبر.
١٤ ديوريكي، مدخل المستشفى.
١٥ ديوريكي، المستشفى من الداخل.
١٦ ديوريكي، عقد حجري بالمستشفى.
١٧ قونية، مسجد علاء الدين، واجهة الصحن.
١٨ قونية، مسجد علاء الدين، من الداخل.
١٩ قونية، مسجد علاء الدين، منطقة الانتقال الى القبة، وجانب من المثلثات التركية والجزء العلوي من المحراب.
٢٠ قونية، مسجد علاء الدين، المنبر.
٢١ نيكده، مسجد علاء الدين، من الخارج.
٢٢ ملطية، الجامع الكبير، القبة من الخارج.
٢٣ ملطية، الجامع الكبير، الايوان.
٢٤ ملطية، الجامع الكبير، تفاصيل من الجانب الايمن للايوان، مع خرطوشة تحمل نقشا به اسم الصانع.
٢٥ قونية، صرجالي مسجد، صفة المدخل.
٢٦ قونية، صرجالي مسجد، المحراب.
٢٧ بيشهر، مسجد اشرف اوغلو، باب الدخول والفسيفساء الخزفية.
٢٨ بيشهر، مسجد اشرف اوغلو، الاعمدة الخشبية.
٢٩ بيشهر، مسجد اشرف اوغلو، تفاصيل من المحراب.
٣٠ قونية، مسجد صاحب اتا، المدخل، (صورة قبل ١٩٠٠).
٣١ قونية، مسجد صاحب اتا، امضاء الصانع على حنية السبيل، الى يمين المدخل.
٣٢ قونية، مسجد صاحب اتا، المحراب.
٣٣ اسبارطة، اتاباى، مدرسة ارتكوش، المدخل.
٣٤ اسبارطة، اتاباي، مدرسة ارتكوش، من الداخل.
٣٥ قونية، مدرسة قره طاي، من الخارج.
٣٦ قونية، مدرسة قره طاي، من الداخل.
٣٧ قونية، مدرسة انجه منارة، قبل سقوط المئذنة، (مصورة قبل ١٩٠٠).
٣٨ قونية، مدرسة انجه منارة، تفاصيل من المدخل.

٣٩ قونية، مدرسة انجة منارة، القبة من الداخل.
٤٠ قيرشهر، مدرسة جاجابك، تفاصيل من المدخل.
٤١ جاي، المدرسة، من الخارج.
٤٢ دياربكر، المدرسة الزنجيرية، الفناء.
٤٣ دياربكر، المدرسة المسعودية، بوائك الرواق ذي الطابقين.
٤٤ قيصرية، جفته مدرسة، مدخل المستشفى.

بين الصحيفتين ٦٤ و ٦٥

٤٥ سيواس، مستشفى كيكاوس، منظر عام للايوان الكبير من الفناء.
٤٦ سيواس، مستشفى كيكاوس، منظر من فوق المدخل.
٤٧ سيواس، مستشفى كيكاوس، تفاصيل من جوانب المقبرة.
٤٨ قونية، صرجالي مدرسة، المدخل، (مصورة قبل ١٩٠٠).
٤٩ اقشهر، طاش مدرسة، المئذنة.
٥٠ سيواس، كوك مدرسة، الواجهة.
٥١ سيواس، كوك مدرسة، تفاصيل من الجانب الايسر للمدخل.
٥٢ سيواس، كوك مدرسة تفاصيل للحفر البارز، من الركن الأيسر للمدخل.
٥٣ سيواس، مدرسة جفته منارة، المدخل.
٥٤ سيواس، مدرسة جفته منارة، تفاصيل من المدخل.
٥٥ سيواس، مدرسة مظفر بورجيردي، المدخل.
٥٦ ارضروم، مدرسة جفته منارة، الواجهة.
٥٧ ارضروم، مدرسة جفته منارة، الايوانات والاروقة ذات الطابقين ،كما ترى من الفناء.
٥٨ ارضروم، مدرسة جفته منارة، حفر على المدخل لسعفية، باعلاها نسر ذو رأسين وباسفلها تنين.
٥٩ ارضروم، مدرسة جفته منارة، تفاصيل من المدخل.
٦٠ اماسية، مقبرة «خليفة غازي»، تفاصيل من المدخل.
٦١ ديوريكي، مقبرة «ست ملك».
٦٢ ديوريكي، مقبرة، «ست ملك»، تفاصيل بوابة المدخل.
٦٣ ارضروم، المقابر الثلاث، (ومقبرة من يسمى «الامير سلتوق» الى اليسار).
٦٤ قونية، ضريح قليج ارسلان.
٦٥ سيواس، ضريح السلطان كيكاوس، منظر من الخلف.
٦٦ سيواس، ضريح السلطان كيكاوس، تفاصيل من الفسيفساء الخزفية فوق حائط المدخل.
٦٧ ترجان، مقبرة ماما خاتون، منظر من فوق ربوة قريبة.
٦٨ ترجان، مقبرة ماما خاتون، السور المحيط بها.

٦٩ ترجان، مقبرة ماما خاتون، الباب الخارجي.
٧٠ ترجان، مقبرة ماما خاتون، القبة ذات الفصوص.
٧١ - افيون، سنجانلى - بويالى كوي، ضريح
٧٢ قيصرية، ضريح خواند خاتون، تفاصيل.
٧٣ قيرشهر، مقبرة ملك غازي.
٧٤ اماسية، مقبرة ملحقة بمسجد كوك مدرسة.
٧٥ قيصرية، مقبرة دونر، منظر عام.
٧٦ ارضروم، مدرسة جفته منارة، منظر خلفي للضريح.
٧٧ اماسية، تربة ترمطاي، منظر عام.
٧٨ قونية، ضريح صاحب اتا، حيث تظهر النواويس المغطاة بالفسيفساء، (مصورة قبل ١٩٠٠).
٧٩ اخلاط، اولو كمبد، منظر عام.
٨٠ اخلاط، اولو كمبد، تفاصيل.
٨١ اخلاط، مقبرة بغاطاي اقا.
٨٢ قونية، كمش خاتون، ايوان الضريح.
٨٣ بيشهر، ضريح اشرف اوغلو، القبة وفسيفساؤها الخزفية.
٨٤ آقسراي - قيصرية، آلاى خان، المدخل، (مصورة قبل ١٩٠٠).
٨٥ انطالية - اسبارطة، اوديرخان، المدخل.
٨٦ آقسراي - قونية، سلطان خان، المدخل الخارجي، (مصورة قبل ١٩٠٠).
٨٧ آقسراي - قونية، سلطان خان، حنية جانبية بالمدخل الخارجي.
٨٨ آقسراي - قونية، سلطان خان، منظر للاقبية المتهدمة باروقة الفناء.
٨٩ آقسراي - قونية، سلطان خان، كوشك المسجد والمدخل من الداخل.
٩٠ آقسراي - قونية، سلطان خان، تفاصيل بالمدخل من الداخل.

بين الصحيفتين ٩٦ و ٩٧

٩١ بالاس، قيصرية - سيواس، سلطان خان، منظر من الداخل.
٩٢ آقسراي - قونية، سلطان خان، اقبية البهو، البلاطة الرئيسية.
٩٣ بالاس، قيصرية - سيواس، سلطان خان، كوشك المسجد بالفناء.
٩٤ قونية - آقسراي، زازادين (سعد الدين) خان، منظر عام.
٩٥ قونية - آقسراي، زازادين خان، الباب الخارجي.
٩٦ قيصرية - آقسراي، اغزى قراخان، المدخل.
٩٧ قيصرية - ملطية، قره طاي خان، اشكال الحيوانات فوق مقرنصات ايوان المدخل.
٩٨ قيصرية - ملطية، قره طاي خان، منظر من الخارج للبوابة الداخلية والبهو.

٩٩ انجير كوي، انطالية – اسبارطة، انجير خان، المدخل.
١٠٠ اماسية – توقات، خاتون خان، تفاصيل المدخل.
١٠١ انطالية – اسبارطة، سوسوز خان، الملاك والتنين فوق حنية جانبية بالمدخل.
١٠٢ قونية – آقشهر، خوروزلو خان البابان : الخارجي والداخلي
١٠٣ قيصرية – آقسراي، اوانوس، ساري خان، البابان: الخارجي او الداخلي.
١٠٤ قيصرية – آقسراي، اوانوس، ساري خان، المسجد، الجزء العلوي من ايوان المدخل.
١٠٥ كونجالي، اق خان، منظر للابواب الخارجية والداخلية.
١٠٦ كونجالي، اق خان، تفاصيل من المدخل الخارجي.
١٠٧ آقسراي – نوشهر – قيصرية، اوراسون خان.

بين الصحيفتين ١٤٤ و ١٤٥

١٠٨ قارص – دوغو بايزيد – باطوم، اغدير خان، المدخل.
١٠٩ قونية، كوشك قليج ارسلان، (مصورة قبل ١٩٠٠).
١١٠ اركليت، قيصرية، كوشك خضر الياس، تفاصيل من زخارف المدخل.
١١١ دياربكر، قصر ارتقى، وحوض يغطيه الزجاج والبلاطات الخزفية الملونة.
١١٢ اماسية، مدخل المستشفى.
١١٣ ارضروم، المدرسة الياقوتية، منظر لشعار : سعفية ونسر واسدان.
١١٤ ارضروم، المدرسة الياقوتية، من الداخل.
١١٥ نيكده، ضريح خداوند خاتون.
١١٦ كواش، ضريح حليمة خاتون.
١١٧ اخلاط، ضريح ارزن خاتون، تفاصيل.
١١٨ حصن كيفا، ضريح زينال.
١١٩ اخلاط، ضريح بايندير.
١٢٠ انطالية، مسجد ييولى مناره
١٢١ قيرشهر، مقبرة عاشق باشا.
١٢٢ سيواس، ضريح حسن بك (كودوك منارة).
١٢٣ نيكده، مسجد سنقر بك، المدخل.
١٢٤ قره مان، المدرسة الخاتونية المدخل.
١٢٥ نيكده، اق مدرسة، المدخل.
١٢٦ قونيه، خاص بك، دار الحفاظ.
١٢٧ قره مان، ضريح علاء الدين بك.
١٢٨ كوتاهية، يعقوب بك الثاني، دار المرق، من الداخل.
١٢٩ مغنيسه، الجامع الكبير والمباني الملحقة، منظر عام.

١٣٠ مغنيسه، الجامع الكبير، عقد المدخل ذو الفصوص.
١٣١ سلجوق (افسوس)، واجهة مسجد عيسى بك.
١٣٢ سلجوق، مسجد عيسى بك، منظر عام للصحن.
١٣٣ ميلاس، مسجد فيروز بك، الصفّة.
١٣٤ ميلاس، مسجد فيروز بك، منظر من الخلف.
١٣٥ بلاط (ميليتوس)، مسجد الياس بك.
١٣٦ بلاط، مسجد الياس بك، تفاصيل بالمدخل.
١٣٧ ازنيق، يشيل جامع (المسجد الاخضر)، الصفة.
١٣٨ باجين، مدرسة احمد غازي، المدخل ومنظر عام.
١٣٩ ازنيق، المسجد الاخضر، منظر من الخلف.
١٤٠ ازنيق، نيلوفر خاتون، دار المرق.
١٤١ بورسة، مسجد خداوندكار من الخارج.
١٤٢ بورسة، الجامع الكبير، منظر عام.
١٤٣ بورسة، الجامع الكبير، من الداخل.
١٤٤ بورسة، مسجد يلدريم، جانب من الصفة.
١٤٥ بورسة، المسجد الاخضر، منظر خارجي عام.
١٤٦ بورسة، المسجد الاخضر، المدخل.

بين الصحيفتين ١٩٢ و ١٩٣

١٤٧ بورسة، المسجد الاخضر، تفاصيل من الواجهة الشمالية.
١٤٨ بورسة، المسجد الاخضر، بلاطات خزفية من قبو الممر الاسفل.
١٤٩ ادرنة، المسجد القديم (اسكي جامع)، منظر عام.
١٥٠ ادرنة، مسجد المرادية (مراد الثاني)، المحراب وبلاطات خزفية.
١٥١ ادرنة، مسجد المرادية، تفاصيل للبلاطات السداسية الزرقاء والبيضاء.
١٥٢ ادرنه، مسجد اوج شرفه لى، من الخارج
١٥٣ ادرنه، مسجد اوج شرفه لى، مدخل الصحن
١٥٤ ادرنه، مسجد اوج شرفه لى، منظر عام للتغطية بالقباب
١٥٥ ادرنه، مسجد اوج شرفه لى، من الداخل
١٥٦ استانبول، مسجد الفاتح قديما، الصحن.
١٥٧ ادرنة، مستشفى السلطان بايزيد الثاني، منظر من الخلف.
١٥٨ ادرنة، مجمّع السلطان بايزيد الثاني.
١٥٩ استانبول، مسجد السلطان سليم الاول.
١٦٠ استانبول، مسجد مهرماه سلطان، من الخارج.

١٦١ استانبول، مسجد بايزيد الثاني، منظر من الميدان، قبل عام ١٩٦٠.
١٦٢ استانبول، مسجد بايزيد الثاني، من الداخل.
١٦٣ دياربكر، مسجد فاتح باشا.
١٦٤ البستان، الجامع الكبير، من الخارج.
١٦٥ كبزه، مسجد وصريح جوبان مصطفى باشا.
١٦٦ كبزه، مسجد جوبان مصطفى باشا، من الداخل.
١٦٧ استانبول، مسجد شهزاده، من الخارج.
١٦٨ استانبول، مسجد شهزاده، من الداخل.
١٦٩ استانبول، منظر عام لمسجد مهرماه سلطان، مع الصحن والمدرسة.
١٧٠ استانبول، مسجد مهرماه سلطان، من الداخل.
١٧١ استانبول، مسجد السليمانية، منظر عام من البعد.
١٧٢ استانبول، بشكطاش، مسجد سنان باشا من الخارج.
١٧٣ استانبول، بشكطاش، مسجد سنان باشا، من الداخل.
١٧٤ استانبول، قادرغه، مسجد صوقللى، بلاطات المحراب الخزفية
١٧٥ استانبول، مسجد رستم باشا، من الداخل.
١٧٦ استانبول، مسجد رستم باشا، دعامه وبلاطاتها الخزفية.
١٧٧ ادرنة، مسجد السليمية، من الخارج.

بين الصحيفتين ٢٢٤ و ٢٢٥

١٧٨ ادرنة، مسجد السليمية، من الداخل.
١٧٩ ادرنة، مسجد السليمية، بلاطات المحراب، في الجناح السلطاني.
١٨٠ استانبول،باب العزب، مسجد صوقللى، من لداخل.
١٨١ استانبول، قاسم باشا، مسجد بياله، من الخارج.
١٨٢ استانبول، ضريح شهزاده محمد.
١٨٣ استانبول، ضريح سليمان القانوني.
١٨٤ استانبول، مسجد السلطان احمد والمباني الملحقة.
١٨٥ استانبول، مسجد السلطان احمد، من الداخل.
١٨٦ استانبول، ينى جامع (المسجد الجديد).
١٨٧ استانبول، اسكدار، مسجد الوالدة الجديد، من الداخل.
١٨٨ استانبول، مسجد نورعثمانية.
١٨٩ استانبول، مسجد لاله لى.
١٩٠ استانبول، مسجد محمد الفاتح، منظر من الخلف.
١٩١ استانبول، مسجد محمد الفاتح، من الداخل.

١٩٢ استانبول، طوبخانه، مسجد نصرتيه.

١٩٣ استانبول، مسجد ضوله باغجه

١٩٤ كوتاهية، الجامع الكبير، في الوسط، ودار المرق (ليعقوب بك الثاني) خلف الجامع، والمدرسة الوجدية، والقبة.

١٩٥ كوتاهية، الجامع الكبير، من قريب.

١٩٦ استانبول، ضريح نقشديل سلطان.

١٩٧ استانبول، خان الوقف الرابع.

١٩٨ استانبول، مدفن السلطان محمود الثاني، وواجهة المقبرة.

١٩٩ استانبول، جينى لى كوشك (كوشك الصيني) وخزفياته

٢٠٠ دوغو بايزيد، مجمّع اسحاق باشا.

٢٠١ استانبول، السلطان احمد، خاصكى حمام

٢٠٢ دياربكر، برج اولوبدن.

٢٠٣ استانبول، روم ايلي حصار

٢٠٤ استانبول، ششمة وسبيل السلطان احمد الثالث.

٢٠٥ هيكل من الجص، سلاجقة ايران، القرن ١٢، بمتحف الفن، ورشستر.

٢٠٦ ثلاثة هياكل جصية، سلاجقة ايران ق ١٢.

٢٠٧ حفر لملاك من قلعة قونية.

٢٠٨ شعار يتكون من نسر ذي رأسين، قلعة قونية.

٢٠٩ اقسراي، الجامع الكبير، المنبر.

٢١٠ كرسي مصحف سلجوقي، المتحف الاسلامي ببرلين الشرقية.

بين الصحيفتين ٢٥٦ و ٢٥٧

٢١١ قونية، ضريح صاحب اتا، تفاصيل زخارف البلاطات الخزفية.

٢١٢ قونية، ضريح صاحب اتا، شبكية النافذة المزججة.

٢١٣ قونية، ضريح صاحب اتا، جانب من العقد الكبير والباب.

٢١٤ بورسة، يشيل تربة (المقبرة الخضراء)، المحراب والناووس والتغطية الخزفية.

٢١٥ بورسة، ضريح جم سلطان، المحراب وخزفياته.

٢١٦ استانبول، مسجد رستم باشا، بلاطات المحراب الخزفية.

٢١٧ ادرنة، مسجد السليمية، الجناح السلطاني.

٢١٨ سلطانية ذات قاعدة، خزف «الخليج – القرن الذهبي»، بمتحف فكتوريا والبرت

٢١٩ صينية من الفضة، عليها نقوش تحمل اسم «عضد الدين – الب ارسلان»، بمتحف الفنون الجميلة، بوسطن

٢٢٠ شمعدان من الفضة، عليه نقوش تحمل اسم السلطان سنجر، بمتحف الفنون الجميلة، بوسطن.
٢٢١ هيكل حيواني (سفنكس) من زمن الارتقيين.
٢٢٢ مرآة من البرونز، يزينها فارس فوق جواده، بمتحف طوب قابى، استانبول.
٢٢٣ مصباح مسجد (مشكاه)، مخطط ومموه بالمينا، اسلوب «عين البلبل».
٢٢٤ قنينة زجاجية مخططة، لها غطاء ومقبض.
٢٢٥ بساط «هولباين» ذات حافة من اشباه الحروف الكوفية (تسمى احيانا بساط لوتّو)، متحف الفن، فيلادلفيا.
٢٢٦ بساط عشاق ذو الاشكال النجمية، متحف الفن، فيلادلفيا.
٢٢٧ كورديس، سجادة صلاة، متحف سياتل للفنون.
٢٢٨ سجادة صلاة على هيئة جلد حيوان، متحف الفن التركي الاسلامي، استانبول.
٢٢٩ قماش من حرير منسوج، سلاجقة ايران، متحف فكتوريا والبرت.
٢٣٠ منظر في الفردوس من مخطوطة معراج نامه باللغة الشغطائية، بالحروف الاويغورية، المكتبة الاهلية بباريس
٢٣١ منظر في السماء، من مخطوطة معراج نامه باللغة الشغطائية، بالحروف الاويغورية، المكتبة الاهلية بباريس
٢٣٢ «جماعة من الدراويش»، عمل الرسام «محمد سياه قلم»، اضبارة الفاتح متحف طوب قابى
٢٣٣ «عفاريت» عمل الرسام «محمد سياه قلم» اضبارة الفاتح، متحف طوب قابى
٢٣٤ صورة شخصية لمحمد الفاتح، للرسام سنان بك، متحف طوب قابى.
٢٣٥ «مدينة ديار بكر»، من كتاب «بيان منازل سفر عراقين» لنصوح المطرقي، بمكتبة جامعة استانبول، ضمن مجموعة بيان مراحل الحملة الى بلاد العراق عام ١٥٣٧
٢٣٦ أ «معركة موهاكس» من سليمان نامه (٢١٩ ب)، متحف طوب قابى
٢٣٦ب «معركة موهاكس» من سليمان نامه (٢٢٠ أ)، متحف طوب قابى
٢٣٧ حفل ختان شهزاده بايزيد وجهانكير، من سليمان نامه، متحف طوب قابى
٢٣٨ اسحاق باشا ياخذ «جام جهان نما» الى القصر، متحف طوب قابى
٢٣٩ «باب السعادة وباب السلام» في قصر طوب قابى، من سليمان نامه بمتحف طوب قابى
٢٤٠ «ابن الملك اردل وامه في حضرة سليمان القانوني» من هنرنامه بمتحف طوب قابى
٢٤١ «قلعة زكتوار»، عن «نزهة الاخبار در سفر زكتوار»، بمتحف طوب قابى
٢٤٢ «حصار زكتوار»، عن هنرنامه (المجلد الثاني)، بمتحف طوب قابى
٢٤٣ «فريق العازفات»، بريشة «لوّني»، بمتحف طوب قابى.
٢٤٤ «ثلاث عشرة بسملة» من مخطوطات تركية متنوعة.
٢٤٥ مرقعة (لوحة من البوم) من روائع خط الثلث، تحمل امضاء «ياقوت» متحف طوب قابى.
٢٤٦ مرقعة بخط الثلث وخط النسخ، تحمل اسم الخطاط «حمد الله»، متحف طوب قابى

٢٤٧ خلفية مرآة من العاج، متحف طوب قابي.
٢٤٨ حليات تزين مدخل رفرف مقبرة السلطان مراد الثاني بمدينة بورسة.
٢٤٩ باطن سقف «بالمرادية» في بورسة.
٢٥٠ كرسي من الخشب بمسجد السليمانية باستانبول.

التخطيطات

خارج تركيا

		الصفحة
١/أ	مسجد الخزر.	١٢
١/ب	مسجد طلخنان بابا.	١٢
١/ج	لشكري بازار، الجامع الكبير.	٢٢
١/د	قبة ملكشاه والجامع الكبير باصفهان.	٣٣
١/هـ	الجامع الكبير في زواره.	٣٥
١/و	مسجد الظاهر بيبرس بالقاهرة.	٥٨
٢/أ	خان اقجاكاله.	١٩
٢/ب	خان كرتلو تبه شهر (Bashan).	١٩
٢/ج	رباط ماهي، طريق مشهد — سرخس	٢٩
٢/د	رباط شرف، طريق نيسابور — مرو.	٤٩
٣/أ	تخطيط عام لقصر لشكرى بازار.	٢٥
٣/ب	قصر السلطان مسعود الثالث، غزنه.	٢٧
٤	مدرسة كوموشتكين في بصرى الشام.	٥٢

داخل تركيا

١	ديار بكر، الجامع الكبير.	٦٣
٢	سيرت، الجامع الكبير.	٦٤
٣	بتليس، الجامع الكبير.	٦٥
٤	سلوان، الجامع الكبير.	٦٦
٥	خربوط، الجامع الكبير.	٦٧
٦	دنيصر (قزيل تبه)، الجامع الكبير.	٦٨
٧	قيصريه، مسجد قولوق.	٧٠
٨	سيواس، الجامع الكبير.	٧٢

٩	ارضروم، مسجد القلعة.	٧٢
١٠	ارضروم، الجامع الكبير.	٧٣
١١	ديوريكي، الجامع الكبير والمستشفى.	٧٦
١٢	قونية، مسجد علاء الدين.	٧٩
١٣	نيكده، مسجد علاء الدين.	٨١
١٤	ملطية، الجامع الكبير.	٨٣
١٥	قيصرية، مجمع خواند خاتون.	٨٤
١٦	قيصرية، مدرسة ومسجد حاجي قليج.	٨٧
١٧	قيصرية، دولى، الجامع الكبير.	٨٩
١٨	قونية، طاش مسجد.	٩١
١٩	قونية، مسجد صرجالي.	٩١
٢٠	بيشهر، مسجد اشرف اوغلو.	٩٤
٢١	توقات، مدرسة يغبصان.	٩٦
٢٢	اسبارطة (اتاباى)، مدرسة ارتكوش.	٩٧
٢٣	جاي (افيون)، المدرسة.	٩٩
٢٤	ديار بكر، المدرسة الزنجيرية.	١٠٠
٢٥	قيصرية، جفته مدرسة.	١٠٢
٢٦	سيواس، مستشفى كيكاوس.	١٠٣
٢٧	ترجان، ضريح ماما خاتون.	١١٤
–	استرجاع لهيئة مقابر تاغسكين	١١٥
٢٨	قيصرية، سلطان خان.	١٢٥
٢٩	خان ألارا.	١٢٦
٣٠	خان اغدير.	١٣٥
٣١	قباد اباد، القصر الكبير.	١٣٩
٣٢	اكليت، قيصريه، كوشك خضر بك.	١٤٠
٣٣	دياربكر، قصر ارتقى.	١٤١
٣٤	وان، الجامع الكبير.	١٤٦
٣٥	تبريز، المسجد الازرق.	١٤٧
٣٦	مغنيسه، الجامع الكبير.	١٥٨
٣٧	سلجوق، مسجد عيسى بك.	١٦٠
٣٨	ازنيق، المسجد الاخضر.	١٦٩
٣٩	بورسة، مسجد يلدريم.	١٧٦

التخطيطات

٤٠ ديموتيقا، مسجد السلطان محمد جلبي. ١٧٩
٤١ تيرة، مسجد يخشى بك. ١٨١
٤٢ ادرنه، مسجد اوج شرفلي. ١٨٢
٤٣ استانبول، مسجد محمد الفاتح (تخطيط لما قبل زلزال ١٧٦٥). ١٨٦
٤٤ ادرنه، مجمع بايزيد الثاني. ١٩٠
٤٥ استانبول، مسجد بايزيد. ١٩٢
٤٦ دياربكر، مسجد فاتح باشا. ١٩٣
٤٧ استانبول، مسجد شهزاده. ١٩٧
٤٨ استانبول، مسجد السليمانية. ١٩٩
٤٩ كوزلوه، القرم، مسجد المعمار سنان. ٢٠٠
٥٠ ادرنه، مسجد السليمية. ٢٠٢
٥١ استانبول، مدرسة رستم باشا. ٢٠٥
٥٢ استانبول، مسجد نور عثمانية. ٢١١
٥٣ استانبول، كوشك السلطان محمد الفاتح. ٢٢٧

التصميمات الزخرفية

خارج تركيا

		الصفحة
١/ا	اوزكند، مقبرة ناصر بن علي، تفاصيل من على المدخل.	١٦
١/ب	رباط ماهي، جانب من الزخرفة بباب الدخول.	٣٠
١/ج	قبر خرّقاني، واجهة المدخل ١٠٦٧-١٠٦٨.	٢٤٠
١/د	قبر في خرّقان.	٢٤٢
١/هـ	نخجوان، قبر يوسف بن قصيّر.	٤٤

في تركيا

١	سيواس، الجامع الكبير، المحراب الحجري.	٧٢
٢	ارضروم، الجامع الكبير، المحراب الحجري.	٧٤
٣	ديوريكي، مسجد القلعة، زخارف المدخل.	٧٥
٤	ديوريكي، مسجد القلعة، زخارف جانب المدخل.	٧٥
٥	سيواس، مستشفى كيكاوس، زخارف المدخل.	٢٤٢
٦	قونية، مسجد علاء الدين، فسيفساء خزفية تغطي المحراب ومنطقة الانتقال بالقبة.	٢٤٢
٧	سيواس، مقبرة كيكاوس بالمستشفى، جانب من زخارف رقبة القبة من الخارج.	٢٥٣
٨	ترجان، ضريح ماماخاتون، زخارف الحنية الجانبية بالمدخل.	١١٤
٩	اغدير، زخارف هندسية ونباتية بمدخل الخان.	١٣٦

على الابسطة

بساط ١

نموذج ١ (آ) قونية، اشكال رءوس حراب.	٢٧٣
نموذج ٢ (ب) الفسطاط، اشكال رءوس حراب.	٢٧٣

بساط ٢ ٢٧٤
نموذج ٣ (ج) قونية، ونجمات ثمانية الرءوس، يجمع بينها اشرطة.
نموذج ٤ (د) قونية، تصميمات زخارف الحافات.
نموذج ٥ (هـ) قونية، تصميمات زخارف الحافات.

بساط ٣ ٢٧٤
نموذج ٦ (و) قونية، زخارف «خف الجمل».

بساط ٤ ٢٧٥
نموذج ٧ (ز) قونية، اشكال ازهار محورة، وخطاطيف.
نموذج ٨ (ح) قونية، زخارف الحافات.
نموذج ٩ (ط) قونية، زخارف الحافات.

بساط ٥ ٢٧٦
نموذج ١٠ (ي) قونية، زخارف على هيئة حرف (S).
نموذج ١١ (ك) الفسطاط، اشكال نباتية، ورجل الاوزة، والاشكال المتخصرة.
نموذج ١٢ (ل) الفسطاط، كتابات كوفية.

بساط ٦ ٢٧٧
نموذج ١٣ (م) قونية، اشكال اذرع في الخصرين.
نموذج ١٤ (ن) الفسطاط، اشكال اذرع في الخصرين.

بساط ٧ ٢٧٧
نموذج ١٥ (س) قونية، وحدات زخرفية بالحافات.

بساط ٨ ٢٧٨
نموذج ١٦ (ع) بيشهر، اشكال معينات ونجوم.
نموذج ١٧ (ف) قونية، جزء من زخارف الحافات.
نموذج ١٨ (ص) سراي عثماني.

Bibliotheca Alexandrina
0218497